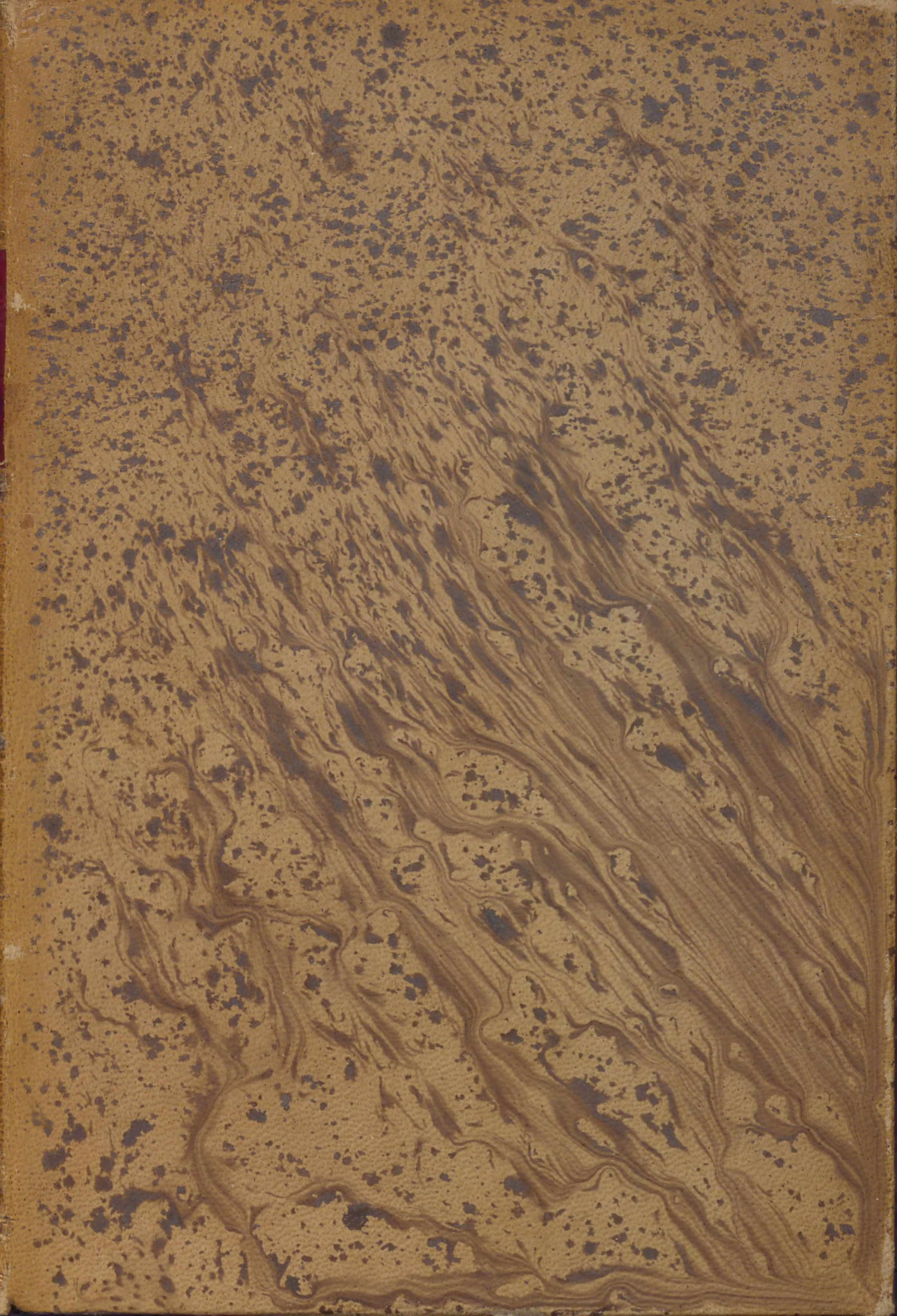
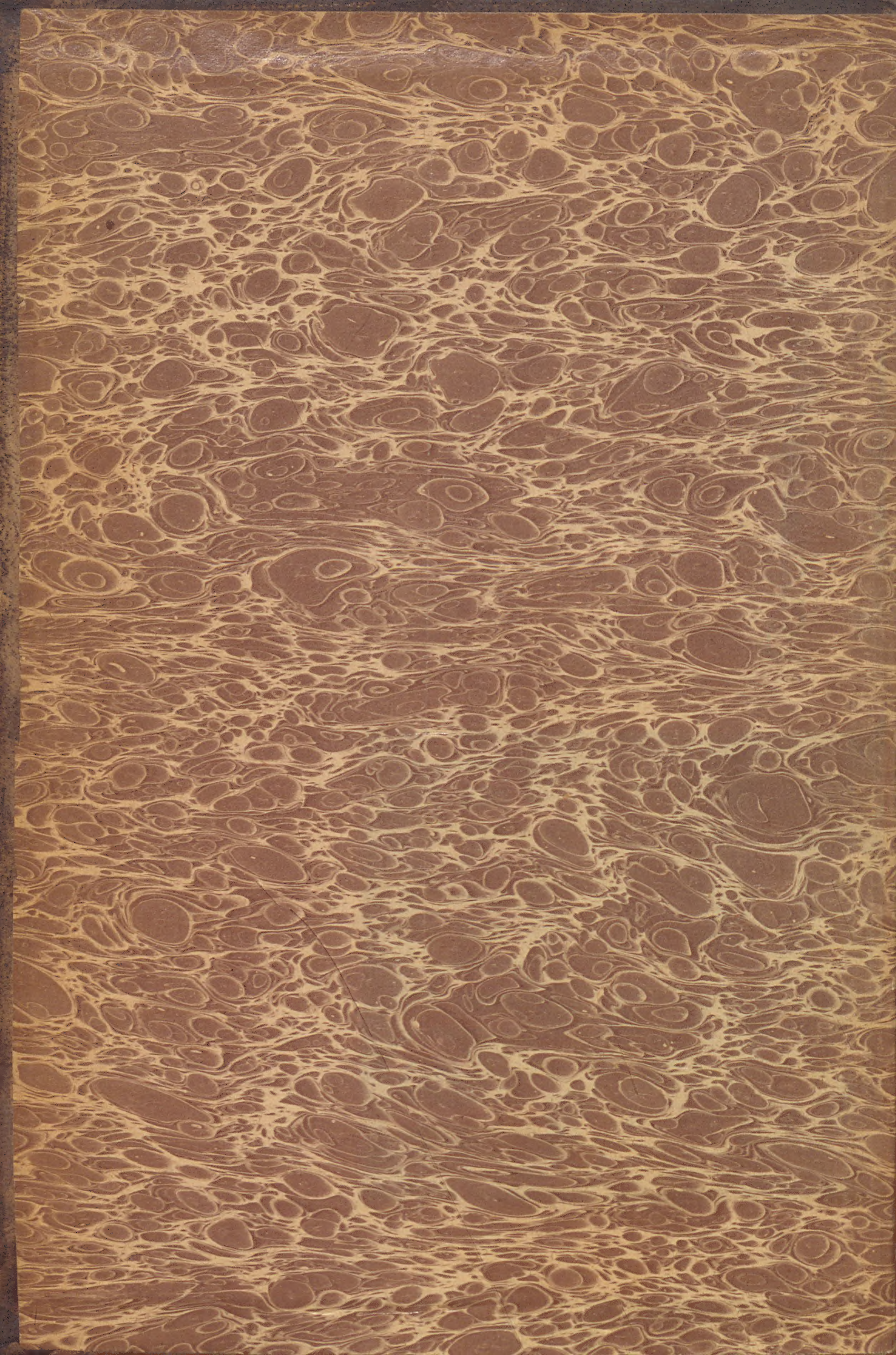
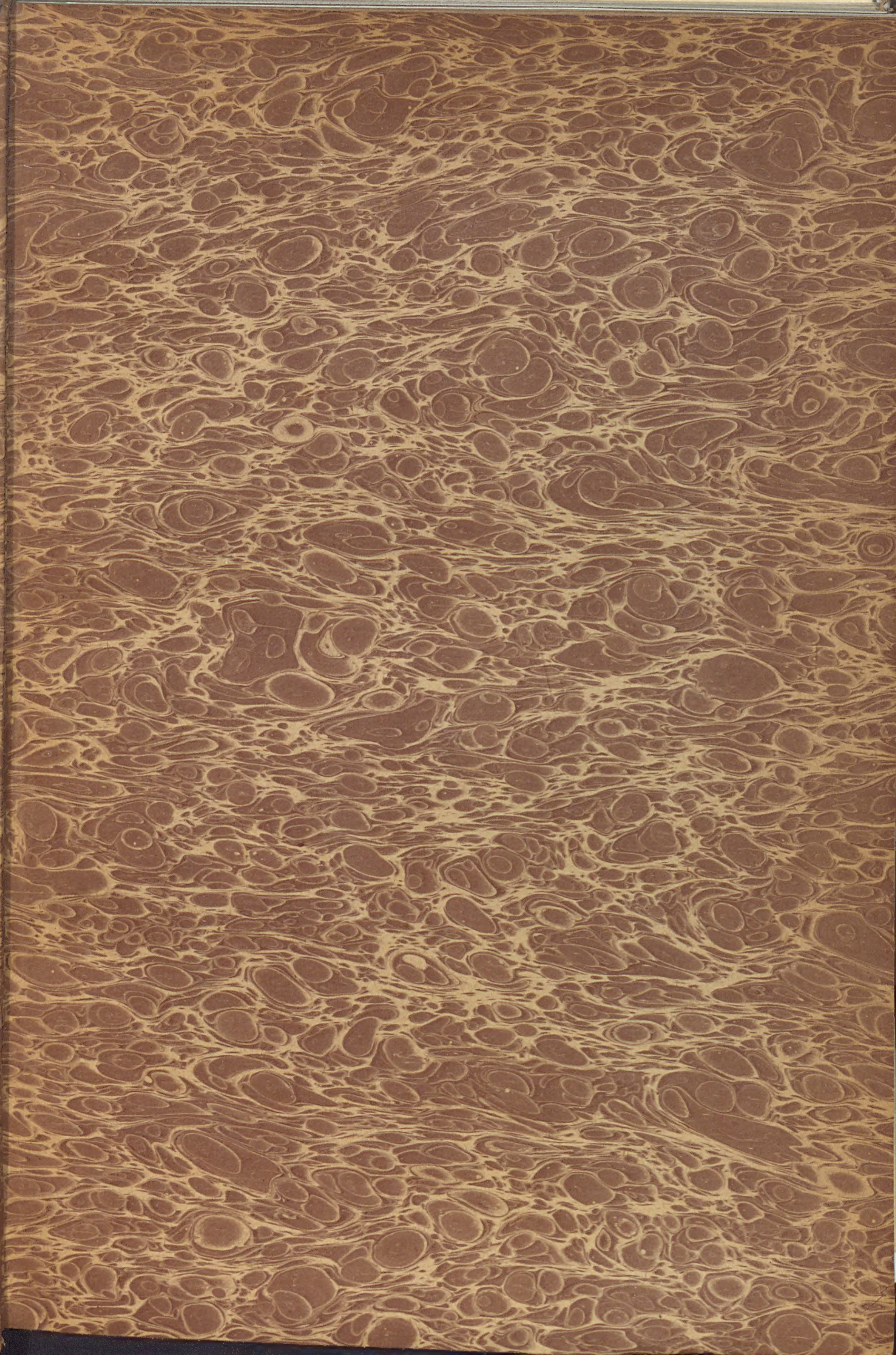






VALDÉS LEAL

ESTUDIO CRÍTICO

POR

A. DE BERUETE Y MORET

(CON 27 LÁMINAS)



MADRID
LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
48, Calle de Preciados, 48

1911

VALDÉS LEAL


BA



Juan de Valdés Leal.

VALDÉS LEAL

ESTUDIO CRÍTICO

POR

A. DE BERUETE Y MORET

(CON 27 LÁMINAS)



MADRID
LIBRERÍA GENERAL DE VICTORIANO SUÁREZ
48, Calle de Preciados, 48

—

1911

MADRID.—IMPR. DE FORTANET, LIBERTAD, 29.—TELÉF. 991

Al Sr. Marqués de la Vega Inclán, preclaro fundador y patriótico donante del Museo del Greco en Toledo,

El Autor.

ADVERTENCIA

El interés que en los tiempos actuales despierta el arte español en el mundo de la inteligencia y de la cultura, ha hecho que se conozcan y se popularicen algunas de las grandes personalidades de nuestro arte. Este renacer de las cosas patrias se encuentra aún en sus comienzos y á que se acreciente estamos todos obligados.

Mucho queda por constituir y dignificar. La rehabilitación no ha pasado de aquellas figuras cuyo genio se impuso desde luego, ¡tan grande era!; pero quedan aún sinnúmero de artífices de todo género poco estimados y algunos casi desconocidos.

No diremos que Valdés Leal forme en el grupo de estos últimos, pero sí que su renombre es

inferior á sus merecimientos. Su obra, su vida, lo poco que de él se ha sabido hasta ahora, lo que hoy se supone y su relación con algunos personajes famosos, son razones sobradas para que su estudio ofrezca un interés particular.

Sabemos que en el extranjero se preparan varios trabajos dedicados al arte y á la personalidad de este pintor. En España también se ha hecho algo en el mismo sentido: el Museo de Sevilla ha dispuesto una sala dedicada exclusivamente á sus obras y algunos eruditos han aportado datos valiosos para reconstruir su vida y el ambiente en que se desarrollara. Debemos citar especialmente dos obras que nos han servido de mucho en nuestro trabajo: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, del Sr. D. José Gestoso, y *Valdés Leal y sus discípulos*, tesis doctoral del Sr. D. Celestino López.

El presente estudio tiene un carácter principalmente crítico de la producción del pintor, por pensar nosotros que este era el aspecto menos conocido y que mayor atención merecía. Estaba destinado á una publicación inglesa y el que

aparezca en una edición española se debe al distinguido bibliófilo D. Juan Manuel Sánchez. Nos complacemos en hacerlo público y en manifestarle nuestro reconocimiento por la distinción que ha hecho á esta obra.

A. de B. y M.

Madrid. Noviembre de 1910.

CAPÍTULO PRIMERO

UAN DE VALDÉS LEAL.—OBSERVACIONES DE CARÁCTER GENERAL.—NOTICIAS REFERENTES Á SU FAMILIA, NACIMIENTO Y APRENDIZAJE.—PRIMERAS OBRAS DEL PINTOR.

No vamos en este estudio á descubrir á Valdés Leal; nuestra intención es tan sólo volver á darle un puesto importante entre los grandes pintores españoles del siglo XVII, puesto que mantuvo en su época y que después, á causa de las tendencias artísticas imperantes en el siglo XVIII y gran parte del XIX, perdió nuestro artista para volver sin duda á recuperarlo en los momentos presentes y merced á la crítica contemporánea.

En los años de Valdés Leal, Murillo y él fueron los dos grandes pintores en la ciudad de Sevilla, entonces próspera y rica por su comercio con América y floreciente desde el punto de vista pictórico. Nunca tan famoso ni tan popular como Murillo, le sigue, sin embargo, en gloria y honores, y su vida la pasa en relación constante

con las personalidades más inteligentes y potentadas de la ciudad andaluza. Trabaja para la Catedral, cuyo cabildo le encarga diferentes obras. En Sevilla y Córdoba se enorgullecen las iglesias más ricas é importantes con poseer lienzos de su mano; y dos hombres insignes de aquella época, vecinos de Sevilla, D. Justino de Neve y D. Miguel Mañara, cuentan con Valdés Leal, tanto como con Murillo, al decorar y enriquecer sus dos fundaciones respectivas, la Iglesia del Hospicio de Venerables Sacerdotes y el Hospital de la Santa Caridad. Pruebas son estas de la alta estima en que á Valdés Leal tenían sus contemporáneos.

Más adelante, el gusto, la crítica y la popularidad se fueron de parte de Murillo. Es explicable. Murillo representó siempre el lado dulce y agradable de la vida y de las cosas y huyó de toda escena dramática ó intensa; su arte no exige para admirarlo ni para comprenderlo gran esfuerzo de imaginación ni reflexión profunda. Cuadros importantes de este artista fueron á Madrid, á Francia, á Inglaterra, á Rusia, y á otros lugares, donde, preferentemente colocados, contribuyeron á acrecentar su fama. Murillo ha sido el más conocido y famoso de los artistas españoles hasta hace pocos años, en que el nombre de

Velázquez, impuesto con fuerza irresistible, ha eclipsado en parte la fama de su paisano.

Entre tanto, los lienzos de Valdés Leal, casi todos en Andalucía, encerrados los más en iglesias y conventos, veían pasar los años y aún los siglos sin que nadie fijara en ellos la atención, casi ignorados. La crítica moderna, ávida de hallar artistas de personalidad significada y brillante, estudia las obras de nuestro pintor y comprende todo lo profundo y lo intenso que hay en ellas. Pero esta obra de la crítica, entiéndase bien, no es obra de descubrimiento sino de rehabilitación.

El arte de Valdés, desigual, incorrecto á veces, está siempre preñado de intención y pensamiento. Imposible es dar la nota dominante de su producción; es ésta tan variada y presenta tantos aspectos que únicamente se pueden señalar la dominante en cada obra ó en cada grupo de obras.

Es consecuente con el medio en que vivió y refleja con sinceridad la amena melancolía, la alegría disfrazada, tan típica y singular del carácter andaluz. En la síntesis de sus obras, algo atrabiliarias, se decanta su ambiente, su pesimismo, su pena mezclada de ironía, rasgo característico también de la raza andaluza.

En lo que Valdés se separa de sus paisanos es en que en éstos abunda el talento de asimilación, en tanto que él, desigual, incorrecto, mediano á veces, afirma más y más su manera de sentir é interpretar, siendo cada vez más personal.

Las tres notas más salientes de este artista son el pesimismo, pesimismo quizá orgánico, á juzgar por su carácter, y que refleja á veces en sus asuntos y composiciones, el humorismo, siempre palpitante en sus obras, y el dramatismo. Las tres notas, aunque bien heterogéneas, al parecer, pueden resumirse en una cualidad, la de la expresión, cualidad que se ve que le seduce, que le fascina y que él, como nadie en su escuela, sabe expresar.

La técnica de sus obras la iremos estudiando según estas vayan siendo examinadas, pues es tan varia que sería inútil tratar de encontrar su característica. Su atrevimiento pictórico es grande; el uso de tonos rojos, un rojo muy peculiar suyo metido con brío, lo demuestra. El uso de tonos finísimos grises le hacen, en cierto modo, hermanarse con el Greco y Velázquez; el de tonos intensos y dorados le separa en absoluto, en otras obras, de casi todos los pintores españoles y unos y otros le avaloran como colorista extraordinario. La idea que manifiesta de la des-

composición de los colores y de los tonos reflejados, demuestra una observación profunda del natural y le hace adelantarse, en esta orientación pictórica de la luz y el color, siglos enteros á sus contemporáneos y anticiparse en el problema que tanto preocupa hoy á los coloristas. Muestra esto su penetración y viveza.

Estimando en Valdés Leal que una de sus notas más salientes es su independencia artística y consiguientemente su personalidad, negamos las influencias que algunos pretenden que sufría y que le hacían cambiar en su orientación y prácticas. Claro es, que su temperamento es más semejante á unos pintores que á otros, pero esto no da motivo para creer que tratara de imitar á nadie. Su temperamento podrá asemejarle al Greco, en cierto modo, y, sin embargo, sería absurdo pensar que trató jamás de imitarle; aparte de que las obras de este artista no fueron conocidas por Valdés hasta bien entrado en años, cuando por única vez estuvo en Madrid. Artista de fantasía y de imaginación, enamorado con frecuencia de notas grises armonizadas con colores ricos, coincide en algunas ocasiones con tonalidades y expresiones que recuerdan á Tintoretto; é igualmente sería absurdo pensar que tratara de imitar al famoso veneciano, cuyas obras

tampoco conoció hasta la misma ocasión en que viera las del Greco.

Negamos todo fundamento á lo que dice Ceán Bermúdez: «Pocos pintores españoles ha habido tan parecidos como D. Francisco Rizi y D. Juan de Valdés.» A nuestro entender no se parecen en nada: el primero, famoso maestro de la escuela de Madrid, realizaba un arte ejecutado con facilidad y presteza rutinarias, en tanto que el segundo, todo personalidad, produce obras de distinta técnica según el asunto, el tamaño y aún su capricho.

Recientemente, el crítico alemán Meier Graefe, al hablar de Valdés, cree encontrarle semejanzas con Rembrandt; supone que algún discípulo del famoso holandés traería á España las doctrinas del maestro, y habla de Rembrandt traducido á lo riberesco. No está mal vista esta analogía, que tanto honra á Valdés Leal, pero se debe sólo, á nuestro entender, á las semejanzas en los tonos calientes, á los que era á veces dado nuestro pintor; una semejanza casual, y nada más. Por otra parte, no sabemos que ningún discípulo de Rembrandt en aquellos años trajera por estas tierras las doctrinas de su maestro.

Unicamente, se asemeja conscientemente Valdés, y sólo en algunas pocas obras, á su compa-

ñero Murillo. ¡Y esta relativa influencia es tan explicable por el éxito de Murillo y el natural deseo de Valdés de complacer al mismo público que tanto celebraba al primero! Estas semejanzas externas se deben á la contemporaneidad, al medio ambiente en que los dos vivían, á los elementos, modelos, etc., que uno y otro usaban, que eran, naturalmente, los mismos, y á las enseñanzas que ambos sufrieron casi al mismo tiempo; pero su espíritu creador, su modo de llegar á la expresión pictórica, su fin, su ideal eran totalmente diferentes.

Hasta hace poco tiempo en que la crítica de arte estaba muy olvidada, y en que eran contadísimas las personas que se interesaban por las cosas de arte... ¿qué se sabía de Valdés Leal? Muy poco: su nombre era conocido pero sólo se le citaba como un contemporáneo de Murillo, que pintaba cuadros de horribles escenas, cuadros de muertos, de asuntos macabros. Se decía, al propio tiempo, que este pintor fué de carácter atrabiliario y pendenciero.

Un estudio serio de Valdés Leal requería algo más que la reproducción de estos datos, conservados por la tradición, ó por escritos más ó menos verídicos. Nuestro artista, conocido casi exclusivamente por sus cuadros del Hospital de la

Caridad de Sevilla, en que se reproducen escenas macabras, parecía no haber hecho en toda su vida otra cosa que cuadros de ese género, cuando es lo cierto que aquellos dos lienzos son casi los únicos en que se retratan horribles escenas; mientras que todo el resto de su producción, muy numerosa, refleja un pintor entusiasta, á veces, de escenas de vida, hermosas, poéticas, alegres algunas de ellas.

En cuanto á lo referente á su carácter, algo hay de lo que á él se atribuye; fué Valdés Leal hombre pendenciero y de arranque, según demostró en algunas ocasiones, pero no tanto como la imaginación popular suponía, y sólo en algunos momentos, en que las circunstancias le obligaron ó al menos le excusaron, para que en forma tal se mostrara.

Palomino, que le conoció y trató en Córdoba, como se verá más adelante, dice de él: «Fué Don Juan de Valdés de mediana estatura, grueso, pero bien hecho; redondo de semblante, ojos vivos y color trigueño claro.»

El grabado hecho por el artista, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid (Lámina 1) (sección de Bellas Artes) (1), comprueba

(1) Reproducido en el *Museo español de Antigüedades*. Tomo IV. Madrid, 1875.

estos rasgos fisonómicos. Es un grabado al agua fuerte hecho con soltura, en el que se aprecia más la mano de un pintor ó de un dibujante que la de un grabador. Una orla complicada y algo barroca encierra el busto del artista, prototipo éste del caballero español del siglo XVII, con su cabellera corta y mostacho á la española. Los hombros, algo altos, sostienen la cabeza, ancha y no pequeña, en su cuello corto. Frente despejada, nariz corta, boca expresiva y ojos grandes, dan á su fisonomía el carácter de hombre enérgico y, desde luego, de hombre serio, aunque no triste.

Dice después Palomino: «Era espléndido y generoso en socorrer con sus documentos á cualquiera que solicitaba su corrección ó le pedía algún dibujillo, ó traza para alguna obra en todo linaje de artífices; al paso que era altivo y sacudido con los presuntuosos y desvanecidos.» Este, sin duda, era el hombre. Le da los títulos de pintor, escultor y arquitecto. Hoy casi exclusivamente como pintor le conocemos, y aún puede afirmarse que sus obras de escultura y arquitectura se reducen á los proyectos que hizo para decoraciones, ornatos, etc., el año de 1671, en los festejos celebrados en Sevilla con motivo de la canonización de San Fernando y en otras ocasiones no tan memorables.

Los documentos en que se hace mención de Valdés Leal son frecuentes y de interés á partir del año 1657; y desde entonces se sigue su vida y se puede hacer su biografía con datos seguros y terminantes, pero, en cambio, hasta ese año todo es hipótesis y contradicción. Felizmente, la importancia de su labor artística coincide con aquella fecha y esto hace su estudio posible y bastante completo. Lástima grande que no pueda ser así en lo relativo á su niñez y aprendizaje.

Falta el dato capital para determinar la fecha y el lugar de su nacimiento: la partida de bautismo.

Dos ciudades se disputan la honra de tenerle por hijo ilustre; Córdoba y Sevilla.

Ceán Bermúdez le supone cordobés, apoyándose, según parece, en el analista Zúñiga, contemporáneo de Valdés. Esto ha sido aceptado por casi todos cuantos han tratado este punto.

Palomino, en cambio, dice que era de Sevilla. Robustece esta afirmación el «Padrón que mandó hacer la ciudad (Sevilla) en 1665, para averiguar las personas de cada parroquia con las armas que tuvieran». (Escribs. de Cabildo, siglo XVII, letra P, tomo 26. Arch. Mun. y Gestoso, *Diccionario de artífices*, pág. 109). Dice así:

«Juan Valdés, maestro pintor, natural de Sevilla, edad treinta y cuatro años, es casado, vecino de la calle Amor de Dios, collación de San Andrés. Vivían con él, Manuel de Toledo, natural de Córdoba, de edad de diez y ocho años, su oficial y Melchor de Escobedo, natural de Sevilla de cuarenta y seis años y Manuel de Rivadeneyra, natural de Galicia, de veinticinco años».

Este documento, que no es decisivo para resolver la cuestión, es, sin embargo, el único que nos da alguna luz, mientras no aparezca la partida de bautismo.

En otros documentos curiosos, de los que iremos dando cuenta á su tiempo, tales como el poder dado para testar otorgado á favor de su mujer, partida de casamiento de su hijo Lucas, partida de defunción del pintor y algunos otros, no se hace referencia á su pueblo natal.

Contribuye también á creerle sevillano la existencia de un documento, en el cual todos los párrocos de Córdoba aseguran que no existe en sus libros parroquiales la partida de bautismo de Juan de Valdés Leal.

El Sr. Gestoso aduce también á favor de su opinión de creerle sevillano los testimonios de D. Fernando de la Torre y Farfán, que en sus *Anales de la Olimpiada ó Lustro de la Corte en*

Sevilla, folios 806 y 807, así lo consigna, repitiéndolo en su libro de las *Fiestas para la canonización de San Fernando*, folio 122; y el de Arana de Varflora, en sus *Hijos ilustres de Sevilla.*

Respecto á la fecha de su nacimiento, Ceán Bermúdez da la del año de 1630; el Padrón sevillano, antes citado, fija la de 1631. Nosotros, después de examinar alguna de sus primeras obras, no nos llamaría la atención, por gran precocidad que se le conceda, que un documento definitivo, nos probara que Valdés había nacido dos ó tres años antes de lo que hoy suponemos. De todos modos, siendo conveniente determinar una fecha para comparaciones y estudio del desarrollo de estilo en relación con la edad, etc., tomamos la que da Ceán Bermúdez, 1630, seguros de que de haber error, éste sería pequeño y no alteraría el valor de los razonamientos y comparaciones que hemos creído conveniente establecer.

Con respecto á su familia y á su apellido, ha habido rectificaciones recientes, sabiamente hechas por el Sr. Gestoso. No es de abolengo asturiano, como se pensaba. Su padre fué portugués, natural de Torres Novas, y su madre andaluza. El apellido Valdés es de la madre. El se llamó

Juan de Nisa y Valdés. En escritura pública firmó Juan de Valdés Nisa Leal.

Ahora bien; es conocido constantemente como Juan de Valdés Leal. Así firmó sus cuadros, así le llamamos, y así es y será el nombre del pintor.

Muy joven, casi niño, demuestra disposición y talento artístico, pero lo que no se sabe es á quien debió sus primeras enseñanzas. Está demostrado que no pudo ser á Roelas. Dícese que fué discípulo de Antonio del Castillo, quien en los años de la juventud de Valdés, daba sus enseñanzas en Córdoba. Más se asemeja en su primera obra conocida á Herrera el Viejo. De todos modos, creemos que dice bien Palomino: «Más debió Valdés al cielo, á su estudio y aplicación que á la enseñanza de los maestros.»

El es en sus comienzos un nuevo representante, y no de los primeros, del naturalismo artístico andaluz. Claramente lo demuestra su primera obra conocida, *San Andrés,* conservada en la Iglesia de San Francisco, en Córdoba. Es una hermosa figura de tamaño mayor que el natural, y en la que, como hemos dicho, se deja sentir el estilo de Herrera, realista, con fuerza de claro oscuro y algo rudo é impetuoso. La figura del Santo, en pie, apoya su mano izquierda en la cruz. Viste túnica morada grisácea

y manto amarillo. En el fondo oscuro se ve un rompimiento á la derecha, con paisaje, y en él un castillo sobre un picacho; todo ello pintado con gran largueza en la pincelada. Aun cuando se advierten algunas inexperiencias, tiene trozos magistrales, tales como la cabeza, los pies desnudos y un gran libro abierto que ocupa el primer término de la izquierda. En el ángulo bajo de la derecha está la firma y la fecha: «Joan de Baldes faciebat Anno 164...» El último número de esta fecha está borroso: parece un 7 ó un 9. Aun siendo esto último, y determinando el año 1649 para la ejecución de este lienzo, lo habría hecho á los diez y nueve años, cosa prodigiosa por la facilidad y maestría que ostenta.

No obstante lo mucho que el artista cambia en los años posteriores como concepción y estilo, algo hay ya en esta figura, producto de edad tan juvenil, del Valdés que hemos de ver y admirar más adelante.

Por estos años, trabajaba nuestro artista en Córdoba. Sin embargo, pocos cuadros suyos de esta época se conservan en dicha ciudad. Uno (Museo Provincial), en que se representa á *San Elías,* está por completo repintado y nada se puede apreciar en él de su estado primitivo. *La Virgen de los plateros,* del mismo Museo, más im-

portante que el anterior, está asímismo en mal estado de conservación. Representa á la Virgen en el centro, á su lado, San Antonio y San Eloy, arrodillados. Entre éstos, hay un cofre de plata con una inscripción alusiva al gremio de los plateros.

Ninguno de los dos cuadros citados puede relacionarse con el *San Andrés*.

Muy joven, casó Valdés Leal en Córdoba con una dama, Doña Isabel de Carrasquilla, de familia muy ilustre, al decir de Palomino. Devota del arte, Doña Isabel pintaba también por afición.

En el año de 1553 ejecutaba las primeras obras importantes que han llegado hasta nosotros. Son los cuatro grandes lienzos de la capilla mayor de la iglesia de las monjas de Santa Clara, de Carmona.

En estos lienzos apreciamos ya las dotes del artista que nos ha de sorprender pocos años después con sus producciones atrevidas y maestras.

Dos de estos cuadros, los colocados en la parte baja, á uno y otro lado del presbiterio, son de igual tamaño (4,20 m. × 1,6 m.). El colgado al lado derecho representa á Santa Inés cuando huyó de su casa y fué á refugiarse en el convento donde se encontraba su hermana Santa Clara.

El del lado opuesto tiene por asunto la muerte de Santa Clara.

Encima de estos lienzos están colocados los otros dos, que, en su parte superior afectan la forma de medio punto (8,14 m. × 5,70 m.) y que representan uno la imposición del hábito á Santa Clara, y otro el asalto al convento de San Francisco por los sarracenos, en el instante en que Santa Clara detiene á los infieles con solo oponer á su avance la custodia.

Estas obras están ejecutadas en el año citado de 1653. La firma aparece en una sola; en el de la muerte de Santa Clara y en esta forma: «Joannis Baldes que faciebat 1653».

En 1654 fechó en Córdoba un cuadro en que se representaba á la Concepción. D. José Amador de los Ríos daba importancia á esta obra, que visitó en la galería de D. Aniceto Bravo. Hoy ignoramos el paradero de este lienzo.

El primer documento en que se cita á Valdés en la ciudad de Sevilla es la escritura de arrendamiento de casas en San Martín que otorgó á su favor, un Juan Raimundo de los Reyes, el año 1656.

Muy próximo está ya el momento en que hemos de poder seguir su producción con datos terminantes y con gran número de obras. De estas



Desposorios místicos de Santa Catalina.

Museo de Sevilla.

El del lado opuesto tiene por asunto la muerte de Santa Clara.

Encima de estos lienzos están colocados los otros dos, que, en su parte superior afectan la forma de medio punto (8,14 m. × 5,70 m.) y que representan uno la imposición del hábito á Santa Clara, y otro el asalto al convento de San Francisco por los sarracenos, en el instante en que Santa Clara detiene á los infieles con solo oponer á su avance la custodia.

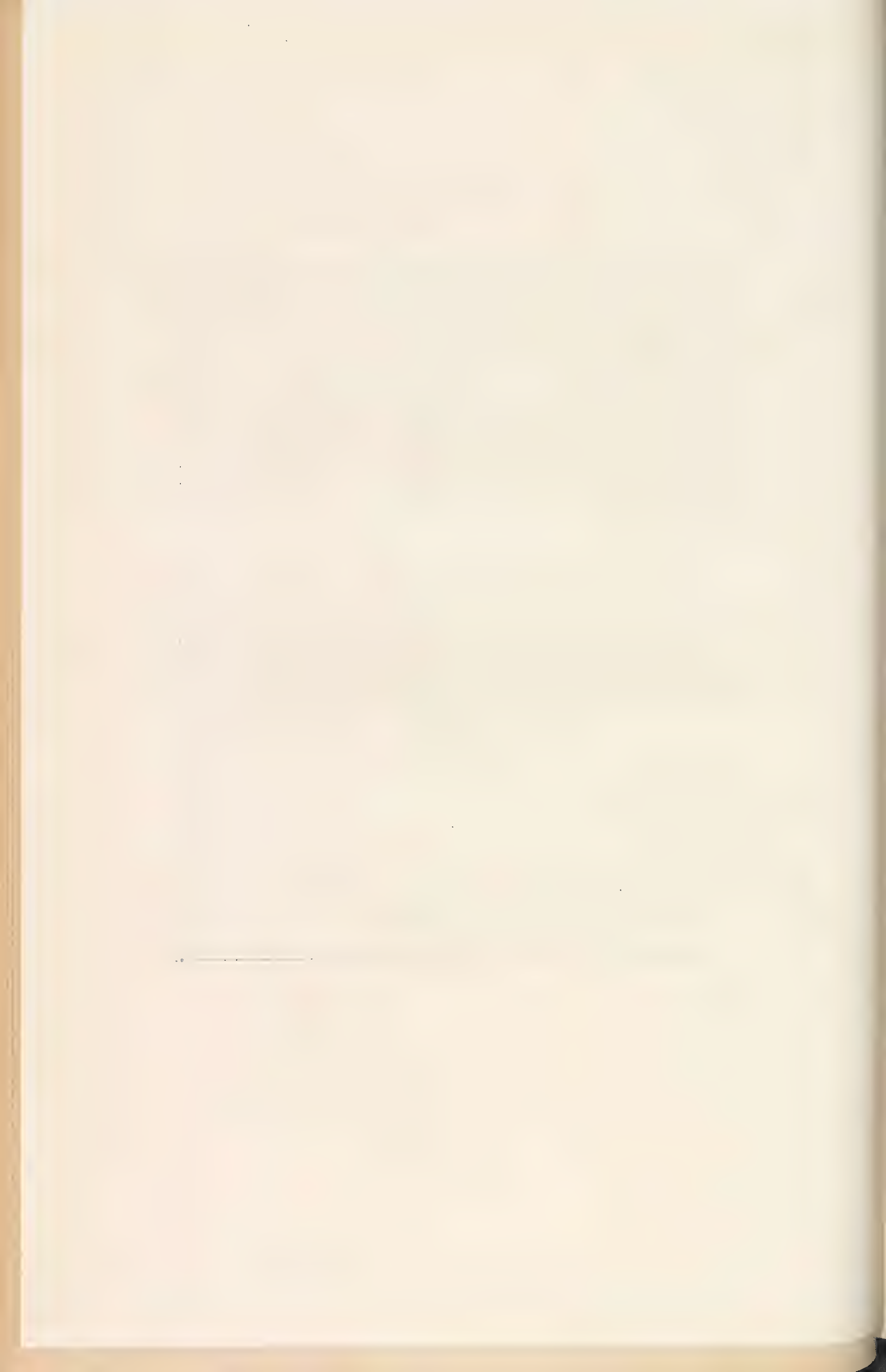
Estas obras están ejecutadas en el año citado de 1653. La firma aparece en una sola; en el de la muerte de Santa Clara y en esta forma: «Joannis Baldes que faciebat 1653».

En 1654 fechó en Córdoba un cuadro en que se representaba á la Concepción. D. José Amador de los Ríos daba importancia á esta obra, que visitó en la galería de D. Aniceto Bravo. Hoy ignoramos el paradero de este lienzo.

El primer documento en que se cita á Valdés en la ciudad de Sevilla es la escritura de arrendamiento de casas en San Martín que otorgó á [illegible], un Juan [illegible] año 1656.

Muy próximo está ya el momento en que hemos de poder seguir su producción con datos terminantes y con gran número de obras. De estas





primeras que hizo en Sevilla pudiera ser una los *Desposorios místicos de Santa Catalina* (1,10 m. × 1 m., lienzo) (Lámina 2), conservado en el Museo de dicha ciudad. Parece obra de juventud; es poco personal y está muy influída por el arte sevillano. En nada se parece á las obras citadas ya y carece de las cualidades manifestadas por el pintor anteriormente.

CAPÍTULO II

MANIFESTACIONES DE LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE VALDÉS LEAL.—SUS OBRAS IMPORTANTES DE LOS AÑOS 1657 Y 58.—CUADROS DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE SEVILLA.—RETABLO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE CARMELITAS CALZADOS DE CÓRDOBA.

Los años de 1657 y 58 son capitales para nuestro estudio. En ellos fechó Valdés Leal obras de importancia. En el primero hizo en Sevilla las destinadas al Monasterio de San Jerónimo de Buenavista, en donde las vió Ceán Bermúdez en los últimos años del siglo XVIII, y dice al hablar de ellas que «son de lo mejor que pintó». Hoy gran parte de estas obras se encuentran en el Museo de Sevilla.

En el año siguiente pintó en Córdoba el importante retablo de la Iglesia del Convento de Carmelitas Calzados, que es para algunos críticos su obra maestra. Nosotros apreciamos en estas obras la personalidad marcada y definida del pintor, personalidad que después sostiene

durante el resto de su vida, pero que ya no supera; Valdés Leal como se ve manifestó pronto su talento y condiciones extraordinarias, puesto que, casi niño, en su lienzo *San Andrés*, ya citado, es un pintor de saber, y en estos otros, producidos á los veintisiete y veintiocho años, se muestra como un consumado maestro. Merecen estos cuadros de Sevilla y Córdoba detenido examen. Su variedad nos impide poder dar la nota característica de ellos. Limitémonos á señalar que en unos y otros se notan perfectamente definidas las cualidades que hacen famoso á su autor.

Pero si bien la característica, la dominante del arte del pintor es imposible de fijar de modo terminante en las obras de este período de su desarrollo artístico, hay algo en las producciones de estos años que merece especial mención y estudio. Aquí se nos presenta con una soltura de ejecución, usando de una pincelada pequeña y vibrante, persiguiendo una luminosidad y realizando una brillantez en el color, al par que unas armonías tan finas y atrevidas, que hace pensar en el origen que todas aquellas innovaciones progresivas pudieran tener en la escuela sevillana. No es fácil que un joven por mucho talento que posea, no viendo ni estudiando otro

arte que el que entonces se producía en la región andaluza, se lanzara por aquel camino sin antecedente alguno, sin algo que le hubiera movido en aquel sentido. La explicación nos la da una obra de Francisco de Herrera, el llamado Herrera el Mozo, fechada en 1656, es decir, un año antes que Valdés produjera las que aquí estudiamos. Es esta obra poco conocida y no sabemos de nadie que la haya estudiado ni señalado su importancia. Es la que representa el *Triunfo del Santísimo Sacramento* y que se conserva en la Capilla de la Sacramental, de ordinario cerrada al público, en la Catedral de Sevilla.

Francisco de Herrera, nacido en 1662, es el hijo del maestro del mismo nombre que hemos citado en otro capítulo por la relación que tuviera con Valdés Leal, en fecha anterior á la que nos ocupa. Herrera el Mozo, abandonó su casa paterna y huyó á Roma siendo aún muy joven. Allí se formó como artista y regresó á la muerte de su padre, en 1656, año en que fechó esta obra citada. La importancia de Herrera el Mozo, es superior á su fama. Basta para afirmarla el gran lienzo *Glorificación de San Francisco* en la Catedral de Sevilla. Interesante sería un estudio sobre este pintor tan saliente y que

marcó nuevas orientaciones en la escuela andaluza, pero no es esta la ocasión de intentarlo. Dejemos sólo sentado que en la primer obra de su mano, producida al llegar de su viaje á Italia, en donde como es consiguiente pudo ver y estudiar en escuelas de innovación y progreso pictórico, dejó muestra de sus adelantos y talento y originó un estilo que había luego de florecer en manos de otros artistas, singularmente de Valdés Leal.

Para Valdés, aquella obra, que rompía con tradiciones convencionales y rutinarias, debió de ser fascinadora. Las nuevas armonías de color, la fineza de tintas, la novedad en la composición, la ligereza, la vaporosidad y más que nada la brillantez del colorido, resueltas en esta obra de Herrera hábilmente, le enseñaron más que cuanto hasta entonces pudo haber aprendido, y determinaron su gran progreso en estos años. No se identifica ni aun siquiera imita de manera franca el arte de Herrera; no era hombre Valdés para imitar ni copiar á nadie, pero le inicia en una nueva técnica á la que, con variantes y alternativas, es no obstante fiel durante algunos años. Es en una palabra la determinante de su estilo en varias de sus obras y el punto de partida de su personalidad.

Un solo crítico (al menos de los que conocemos), el Sr. López y Martínez, ha mencionado este importante punto de la relación entre Herrera y Valdés y lo hace de pasada, y aun dudando cual de los dos es el que recibió influencias del otro. Para nosotros esto es evidente; como creemos haber probado, Valdés es el que recibe la influencia. Primero porque la fecha de 1656 en que Herrera se nos muestra ya hábil ejecutante en ese estilo, es anterior en un año á aquella en la que Valdés la manifiesta por vez primera, y segundo porque no es razonable pensar que el que venía de Italia de aprender entre las grandes obras y de cultivar un arte ya desarrollado, se fuera á dejar influir á su llegada á Sevilla por un joven principiante sin maestría y sin fama.

Los dos cuadros más importantes de los que hizo Valdés para el Monasterio de San Jerónimo de Buenavista, en los alrededores de Sevilla, y que hoy se conservan en el Museo de dicha ciudad, son los que representan respectivamente *Tentaciones de San Jerónimo* (Lámina 3) y *San Jerónimo azotado por los Angeles* (Lámina 4). Ambos miden igual tamaño (2,22 m. × 2,47 m., lienzo.)

El primero representa al santo desnudo, orando de rodillas ante un crucifijo sobre un peñasco,

que con una calavera y libros llenan la derecha del cuadro. Contrasta esta parte con la izquierda en la que se ven cuatro doncellas que vistosamente ataviadas y con ricos joyeles penetran danzando y tañendo varios instrumentos en el retiro del santo. La nota más saliente de esta admirable obra es la expresión. Aquel santo en cuyo movimiento y gesto se ve la lucha entre volver la cabeza para ver á las jóvenes ó seguir la perturbada oración, venciendo al fin su fervor religioso y despreciando la tentación humana, es de lo más acertado que puede darse. Su movimiento de repulsa, su mirada fija, y la boca, sobre todo la boca, cuyo gesto muestra el trance difícil y apurado en que el santo se encuentra, parecen significar un algo de ironía que el pintor no puso quizá con decidida intención, pero que inconscientemente trasladó de su imaginación al lienzo en la realización de su obra. La técnica de toda ella es magistral. Trozos de pintura como el crucifijo, y los accesorios que forman el primer término de la derecha del cuadro, y toda la figura del santo, denotan á un pintor ya maestro en su arte.

El colorista se manifiesta especialmente en la armonía del azul del cielo con las tintas grises finas del terreno y el escape de la derecha, y en



Tentaciones de San Jerónimo.

Museo de Sevilla.

que con una calavera y libros llenan la derecha del cuadro. Contrasta esta parte con la izquierda en la que se ven cuatro doncellas que vistosamente ataviadas y con ricos joyeles penetran danzando y tañendo varios instrumentos en el retiro del santo. La nota más saliente de esta admirable obra es la expresión. Aquel santo en cuyo movimiento y gesto se ve la lucha entre volver la cabeza para ver á las jóvenes ó seguir la perturbada oración, venciendo al fin su fervor religioso y despreciando la tentación humana, es de lo más acertado que puede darse. Su movimiento de repulsa, su mirada fija, y la boca, sobre todo la boca, cuyo gesto muestra el trance difícil y apurado en que el santo se encuentra, parecen significar un algo de ironía que el pintor [illegible] intención, pero que [illegible] de su imaginación al lienzo en la realización de su obra. La técnica de toda ella es magistral. Trozos de pintura como el crucifijo, y los accesorios que forman el primer término de la derecha del cuadro, y toda la figura del santo, denotan á un pintor ya maestro en su arte.

El colorista se manifiesta especialmente en la armonía del azul del cielo con las tintas grises finas del terreno y el escape de la derecha, y en





la otra mitad del lienzo en la variedad y atrevimiento pictórico que significan los tonos verde, rojo, amarillo y violeta con que van vestidas las cuatro figuras femeninas, ligeras, graciosas y descaradas como cuadra á su papel.

Esta obra atrevida, independiente y personalísima, en la que nada se encuentra de convencional y de aprendido, la consideramos como una de las más salientes de su autor. En el ángulo inferior de la derecha se lee la siguiente firma J. Baldes Leal F. a. Anno 1657.

El cuadro compañero, *San Jerónimo azotado por los Angeles,* es asímismo notable, pero no es tan completo como el anterior. En ambos se advierte que el pintor trabajó con ardor y entusiasmo.

En éste se representa el momento aquel en que el santo es azotado por leer á Cicerón, Terencio, etc., hasta que Jesús, la Virgen y San Juan imploran y obtienen su perdón. Contrastan los dos términos del cuadro. En el primero, el santo en tierra recibe con resignación cristiana los golpes con que los ángeles le castigan. Uno de éstos, figura movidísima y á la que ha sabido el autor dar un acento singular, va cubierto con tela de color morado oscuro que contrasta por su nota oscura con el resto del lienzo en el que, en acertada armonía, dominan las notas amarilla

y roja muy claras. Las manos de los ángeles son espirituales y expresivas. En el fondo, en cuya parte superior izquierda se descubre la gloria, aparecen las figuras de Jesús, la Virgen y San Juan, rodeados de ángeles, con expresión compasiva. Como trozos de pintura llaman la atención las cabezas de los ángeles, y las manos en cuya ejecución ha puesto el artista un especial cuidado. En una de ellas se aprecian las correcciones y repintes surgidos en el transcurso del tiempo, á través de los tonos con que fueron cubiertas. Las figuras que aparecen en la gloria son débiles de forma y dibujo, pero de colorido fino, y completan la armonía general de la composición.

Bastarían estas dos obras para avalorar las dotes pictóricas de su autor; y su fecha las da una especial importancia, pues demuestran el paso dado por el pintor hacia la riqueza y brillantez del color y aun si se quiere la vaporosidad que tan célebre y popular han hecho á la escuela sevillana. Otro cuadro que posee el Museo de Sevilla, de la misma serie, *Bautismo de San Jerónimo* (Lámina 5), fechado también en el mismo año (Jon de Baldes Leal faciebat anno 1657), es de diferente carácter. Sus dimensiones también son distintas (2,18 m. × 2,25 m., lienzo). Representa



San Jerónimo azotado por los ángeles.

Museo de Sevilla.

y roja muy claras. Las manos de los ángeles son espirituales y expresivas. En el fondo, en cuya parte superior izquierda se descubre la gloria, aparecen las figuras de Jesús, la Virgen y San Juan, rodeados de ángeles, con expresión compasiva. Como trozos de pintura llaman la atención las cabezas de los ángeles, y las manos en cuya ejecución ha puesto el artista un especial cuidado. En una de ellas se aprecian las correcciones y repintes surgidos en el transcurso del tiempo, á través de los tonos con que fueron cubiertas. Las figuras que aparecen en la gloria son débiles de forma y dibujo, pero de colorido fino, y completan la armonía general de la composición.

Bastarían estas dos obras para avalorar las dotes pictóricas de su autor; y su fecha las da una especial importancia, pues demuestran el paso dado por el pintor hacia la riqueza y brillantez del color y aun si se quiere la vaporosidad, que tan célebre y popular han hecho á la escuela sevillana. Otro cuadro que posee el Museo de Sevilla, de la misma serie, el *Bautismo de San Jerónimo* (Lámina 5), fechado también en el mismo año (Jon de Baldes Leal faciebat anno 1657), es de diferente carácter. Sus dimensiones también son distintas (2,18 m. × 2,25 m., lienzo). Representa



al Papa San Dámaso I vestido con capa pluvial y tiara, en pie detrás de la pila bautismal y seguido de su séquito. Un cardenal ofrece al santo el alba con que había de recibir el Sacramento. La figura de aquél hállase vestida con capa negra, gabán verde de brocado de oro y plata, gregüescos amarillos y medias grises, á su lado hay otro caballero vestido de negro y adornos de plata. En el ángulo inferior de la izquierda se ve un personaje, cuya figura está cortada por el fin del cuadro, que acude presentando una fuente de oro. Fondo de capilla. En la parte superior, dos ángeles descienden sobre la cabeza del santo. Figuras, algo menores que el natural.

Es este cuadro, menos fuerte que los anteriores; su disposición no es acertada, la perspectiva es violenta y las figuras no plantan bien; parece en este respecto, obra de principiante. Contrastan con estas deficiencias la tonalidad general gris rosada, de una fineza extraordinaria y algunos trozos notables de técnica especialmente el de la casulla del Papa, de fondo blanco con bordados de estilo renacimiento en oro y medallones de seda de colores. La resolución de este difícil trozo recuerda otros del Greco por su fineza y sintetización. Valdés sin conocer las obras de su antecesor, coincidió con él en resolución

técnica semejante. Admirable trozo de pintura es este, digno de estudio, hermosa lección para pintores que hallarán en él la manera de simplificar, de producir la sensación del detalle sin dar más que la síntesis.

La conservación de este lienzo no es buena; todo él ha sufrido restauraciones y repintes, y en la parte inferior aparecen trozos retostados y perdidos.

Completan esta serie de obras que hizo Valdés para el Convento de San Jerónimo de Buenavista y que hoy se conservan en el Museo de Sevilla, seis lienzos cada uno de los cuales representa una figura de monje jerónimo en tamaño natural, muy semejantes y de igual tamaño (2,46 m. × 1,26 m). Estos seis cuadros no son de interés excepcional. Son pobres de color para Valdés Leal y para cualquier pintor. Domina en ellos la nota blanca y negra, colores del hábito de jerónimo. La figura es buena, fuerte, está bien de expresión y á menudo con buenos trozos, cabezas, manos, etc., si bien son algo amaneradas en su conjunto. Está tratada ampliamente, con soltura. Ha sabido Valdés huir de la tradicional figura del monje, cuya fórmula dió Zurbarán y que fué por aquellos años muy repetida en la escuela sevillana y dar á estas suyas blandura y



Bautismo de San Jerónimo

Museo de Sevilla.

técnica semejante. Admirable trozo de pintura es este, digno de estudio, hermosa lección para pintores que hallarán en él la manera de simplificar, de producir la sensación del detalle sin dar más que la síntesis.

La conservación de este lienzo no es buena; todo él ha sufrido restauraciones y repintes, y en la [illegible] trozos retostados y perdidos.

Completan esta serie de obras que hizo Valdés para el Convento de San Jerónimo de Buenavista y que hoy se conservan en el Museo de Sevilla, seis lienzos cada uno de los cuales representa una figura de monje jerónimo en tamaño natural, muy semejantes y de igual tamaño [illegible]. Estos seis cuadros no son de [illegible] de color para Valdés [illegible] pintor. Domina en ellos la nota blanca y negra, colores del hábito de jerónimo. La figura es buena, fuerte, está bien de expresión [illegible] cabezas, manos, etc., si bien son algo amaneradas en su conjunto. Está tratada ampliamente, con soltura. Ha sabido Valdés huir de la tradicional figura del monje, cuya fórmula dió Zurbarán y que fué por aquellos años muy repetida en la escuela sevillana y dar á estas suyas blandura y



movimiento. Estudiadas detenidamente se ve que son mejores de lo que á primera vista parecen, debido esto, sin duda, á lo poco grato del asunto que desde luego predispone en contra. En todos estos lienzos aparece un escape en el fondo, en el que se representa alguna escena, pasaje de la vida del monje respectivo, con figuras de tamaños varios según los cuadros, pero pequeñas siempre, en las que se aprecia el arte y la fantasía del autor. Los monjes representados son:

«Fr. Pedro de Cabañuelas» (Lámina 6), único que aparece revestido con casulla blanca y tira bordada de imaginería celebrando misa ante un altar. Es el mejor de la serie.

«Fr. Fernando de Talavera, Arzobispo de Granada», en actitud atrevida, con fisonomía expresiva y venerable.

«Fr. Fernando Yañez», leyendo absorto en un libro que lleva en sus manos.

«Fr. Juan de Ledesma» (Lámina 7), en una gruta, abrazado á un dragón, cuya cabeza oprime fuertemente entre sus manos.

«Fr. Gonzalo de Illescas», asombrado ante la aparición de la Virgen de Guadalupe, cuya imagen de reducido tamaño se ve en la parte superior. La expresión y actitud de este monje son realmente cosa atrevida y extraordinaria.

«¿Fr. Juan de Segovia?», que lleva en sus manos el símbolo de fundador.

La serie de estas figuras de monjes jerónimos no está completa en el Museo de Sevilla. Se sabe que constaba de algunos cuadros más, cuyo paradero hoy se ignora. Uno debe de ser el que posee la Real Galería de Dresde. En ella figura con el núm. 707 del Catálogo y atribuído á Valdés Leal. Fué adquirido por este Museo en 1853 en Londres, en la venta de la colección de Luis Felipe de Francia. Sus dimensiones son las mismas que los de Sevilla.

Hace ya algunos años que vimos esta obra de Dresde por última vez, pero la impresión que de ella conservamos es que indudablemente pertenece á esta serie de figuras de monjes jerónimos. Representa á Fray Basco de Portugal, según reza la inscripción del cuadro, con los brazos extendidos, la cabeza levantada, y en expresión de asombro. En el fondo aparece un grupo de otros monjes y en la parte superior del cuadro hay un diablillo tocando una campana.

Del año de 1657 sólo se conserva un documento relativo á nuestro artista, en el que consta que, en dicha fecha, fué bautizada en San Martín (Sevilla) su hija Eugenia María.



Fray Pedro de Cabañuelas.

Museo de Sevilla.

«¿Fr. Juan de Segovia?», que lleva en sus manos el símbolo de fundador.

La serie de [illegible] figuras de monjes jerónimos no está [illegible] en el Museo de Sevilla. Se sabe que [illegible] de algunos cuadros más, cuyo paradero [illegible] se ignora. Uno debe de ser el que [illegible] la Real Galería de Dresde. En ella figura [illegible] del [illegible] y atribuído á Valdés Leal. Fué adquirido por este Museo en 1853 en Londres, en la venta de la colección de Luis Felipe de Francia. Sus dimensiones son las mismas que los de Sevilla.

Hace ya algunos años que vimos esta obra de Dresde por última vez, pero la impresión que de ella conservamos es que indudablemente pertenece á esta serie de figuras de monjes jerónimos [illegible] de Portugal [illegible] del cuadro, con [illegible] la cabeza levantada, en expresión de asombro. En el fondo aparece un grupo de otros monjes y en la parte superior del cuadro hay un diablillo tocando una campana.

Del año de 1657 sólo se conserva un documento relativo á nuestro artista, en el que consta que, en dicha fecha, [illegible] tín (Sevilla) su hija Eugenia [illegible]





Cuantos han tratado de Valdés Leal, atribuyen á este año el famoso retrato que hizo á don Miguel Mañara. Hablaremos de él al ocuparnos de las obras conservadas en el Hospital de la Caridad y probaremos que el retrato no es de 1657, sino bastante posterior.

En el año de 1658 fechó Valdés Leal los lienzos que componen el retablo del altar mayor de la Iglesia del Convento de Carmelitas Calzados en Córdoba.

Es esta obra por sus proporciones y grandiosidad el conjunto más importante de obras de Valdés que puede verse. No diremos por esto que el pintor no llegara á superar en mérito á lo que ejecutara en esta Iglesia. De todos modos sirve de jalón capital para el estudio de su producción artística. La importancia y variedad de los lienzos de que consta este retablo nos dan idea perfecta del mérito y valía del artista, y nos lo confirman, después de sus obras del año anterior, como pintor singularísimo. En su concepción denota esta obra una marcada personalidad. Su técnica es suelta y fácil, y se aprecian la independencia y el atrevimiento de Valdés en la composición y en la carencia de principios y de disciplina pictórica. Algunos de los pocos críticos que han tratado de Valdés, entre ellos

C. Justi, consideran este retablo como su mejor obra.

Dada la fecha del retablo y como quiera que Valdés estaba en el 57 aún en Sevilla y el 58 aparece de nuevo en la misma ciudad, había que establecer que todos aquellos lienzos estaban ejecutados en un año ó poco más. Es posible que le llevara á Córdoba el encargo de hacer este retablo para el Convento de Carmelitas Calzados; dada la presteza de Valdés y la clase de ejecución de estos lienzos pudo bien ejecutarlos en un año, pero nosotros creemos probable que en su anterior estancia hiciera ya parte del retablo, los cuadros que verdaderamente lo forman, y después en el año del 58 hiciera los dos que aparecen adosados, en los cuales se ve la firma y fecha que se ha tomado por buena para todos los lienzos cuando puede ser tan solo la de la terminación de la obra. Nos inclina á creer esto, la ejecución más fina y sabia de estos dos lienzos en comparación con los restantes.

La Iglesia del Convento de Carmelitas Calzados es una vasta y hermosa construcción situada en las afueras de Córdoba que fué en su tiempo rico y concurrido templo, pero que hoy se encuentra en lamentable estado de pobreza y aban-



Fray Juan de Ledesma.

Museo de Sevilla.

C. Justi, consideran este retablo como su mejor obra.

Dada la fecha del retablo y como quiera que Valdés estaba en el 57 aún en Sevilla y el 58 aparece de nuevo en la misma ciudad, había que establecer que todos aquellos lienzos estaban ejecutados en un año ó poco más. Es posible que le llevara á Córdoba el encargo de hacer este retablo para el Convento de Carmelitas Calzados: dada la [illegible] de Valdés y la clase de ejecución de estos lienzos pudo bien ejecutarlos en un año, pero nosotros creemos probable que en su anterior estancia hiciera ya parte del retablo, los cuadros que verdaderamente lo forman, y después en el año del 58 hiciera los dos que aparecen adosados, en los cua[illegible] se ha tomado por fecha para todos los lienzos cuando puede ser tan solo la de la terminación de la obra. Nos inclina á creer esto, la ejecución más fina y sabia de estos dos lienzos en comparación con los restantes.

La Iglesia del Convento de Carmelitas Calzados es una vasta y hermosa construcción situada en las afueras de Córdoba que fué en su tiempo rico y concurrido templo, pero que hoy se en[illegible]



dono. El retablo del altar mayor, de madera dorada, es del siglo XVII, aparatoso y grande, pero no de buen gusto. Le componen diez cuadros de Valdés (los otros cuatro como hemos dicho están adosados) en la siguiente forma. En el centro un enorme lienzo representando: *San Elías y San Eliseo*. En la parte superior aparece San Elías, hermosa figura de movimiento y expresión que, guiado por un ángel en pie y en un carro dorado tirado por cuatro caballos blancos con arreos rojos, va envuelto en llamas y nubes rojizas. En la parte baja San Eliseo suspende su labor de campo atónito por la aparición de su maestro y para recibir el manto que aquél le arroja. Todo de tamaño mayor que el natural. Basta la descripción del cuadro para comprender el movimiento que hay en él. Valdés, siempre propicio á dar movimiento y posiciones difíciles á sus figuras, pudo con este asunto dar rienda suelta á su pincel, y los caballos encalabrinados, las llamas, el carro, el ángel y los santos dan á esta obra suya una disposición y arreglo tan independientes y personales que bastaría ella sola para acreditarle como pintor de condiciones extraordinarias.

No hay que decir que la técnica es sumamente libre y la pincelada amplia y suelta.

Componen la parte superior del retablo cinco lienzos, uno más grande encima del que acabamos de describir y dos más reducidos á cada lado. El central representa *La Virgen del Carmen* de composición semejante al de la *Virgen de las Cuevas* pintado por Zurbarán y que guarda el Museo de Sevilla. En el que nos ocupa, la Virgen, colocada en el centro, cobija con su manto, extendido á la altura de sus hombros y sostenido en sus extremos por dos ángeles á cada lado, á varios religiosos y religiosas carmelitas y á un Papa y á un Obispo que, hincados de rodillas, la adoran á sus pies. Sin duda alguna conocía Valdés la obra de Zurbarán y se inspiró en ella en cuanto á la composición é idea, pero en cambio dió á la suya una cierta blandura de ejecución, quizá para que contrastara con la rigidez y dureza de la del otro maestro. La cabeza de la Virgen, muy humana, es sonriente y graciosa. Las otras cabezas son aún más realistas. Domina en todo el cuadro la tinta gris, más obscura aquí que en otras obras del mismo autor. Se aprecia que es obra hecha para verse á distancia y que su punto de vista es alto. Los cuatro lienzos restantes, que completan la parte alta de este retablo, representan respectivamente á San Acisclo, Santa Victoria, San Rafael y San Miguel. Los cree-

mos típicos de Valdés, figuras de movimiento y espirituales y su colorido es también el tan conocido de su autor. Algún crítico supone que retoques y repintes posteriores hacen que la autenticidad de estos lienzos pueda ser dudosa. Dado la gran altura á que se encuentran no podemos pronunciarnos de modo definitivo; los creemos sin embargo originales, más ligeros que sus compañeros, es cierto, y desde luego la parte menos importante del retablo pero tan auténtica como el resto.

Debajo del gran cuadro de San Elías y San Eliseo, es decir en la parte inferior de todo el retablo, se encuentran los dos lienzos de proporciones menores, apaisados, en cada uno de los cuales se representan dos figuras de santas, de medio cuerpo. Santa María Magdalena de Pacis, Santa Inés, Santa Polonia y otra santa, llevando todas atributos religiosos en sus manos como la azucena, palma, cruz, lanza, el cordero, etc. Algunas de estas figuras se asemejan en su traje á las doncellas que reprodujo Valdés en su cuadro ya citado *Tentaciones de San Jerónimo.* Estas de Córdoba están pintadas con maestría y sensatez, carácter realista y son muy expresivas.

Todas estas obras descritas son las que forman el primitivo retablo. Añadido á él en marcos ado-

sados á las columnas laterales y formando hoy un todo, un conjunto, aparecen aún cuatro lienzos más, dos de poca importancia, de reducido tamaño, representando respectivamente las cabezas de San Pablo y San Juan Bautista; fuertes y de ejecución briosa, con color la última y solo con blanco y negro la de San Pablo, procedimiento usado algunas veces por el pintor. Los dos restantes son sin duda las mejores obras de este conjunto de lienzos. Se encuentran colocados en la parte baja laterales y son de la misma proporción. El de la derecha, *San Elías confunde á los profetas de Baal en el Monte Carmelo,* es de capital importancia. Aparece en primer término, algo á la izquierda, la arrogante figura de San Elías que, en pie, eleva en su mano la espada de fuego, símbolo del poder divino. Cautiva y seduce la expresión y majestad de esta figura tan noble y venerable. El autor no ha puesto en ella nada de terrible; muy al contrario, sus facciones son finísimas, su actitud serena, pero es tal la intensidad de su mirada y su expresión, que conmueve contemplarla. El fondo es un paisaje en el cual se ven los altares que han servido para probar la existencia del verdadero Dios y la falsedad de los ídolos; algunas figuras de reducido tamaño rodean los altares, á cuyos pies hay va-

rios muertos. Es este fondo de una fineza de tintas y matices suprema. El gris fino, amarillento sonrosado, azulado, tan vario en los fondos de Valdés se nos muestra aquí aún más trasparente que nunca, avalorando la figura á que sirve de fondo. Su técnica es muy curiosa, de pincelada pequeña, vibrante, técnica en absoluto inusitada en época del autor. Consideramos esta obra como una de las producciones más felices de la pintura andaluza, y en ella se encuentran manifiestas en grado sumo las cualidades que le han hecho tan famosa y popular. En la parte inferior del lienzo se lee con caracteres de la época: Joan de Baldes Leal F. A. de 1658.

El compañero de este cuadro colocado en la lateral izquierda, con serlo mucho, no es tan importante como el anterior. Representa el *El sueño de San Elías*. El santo huyendo de la persecución de que era objeto por parte de la idólatra reina Jezabel se sentó sin fuerzas y, pidiendo á Dios la muerte, quedóse dormido. El momento en que acude el ángel para visitarle y llevarle alimento es el escogido por Valdés para este cuadro. Á la izquierda vemos al santo abrumadísimo de fatiga; en la parte superior derecha aparece el ángel que viene surcando los aires. Esta figura del ángel, de movimiento exagerado, es de un

atrevimiento sin igual, y únicamente Valdés, á excepción del Greco, pudo ser autor, entre los pintores de escuela española, capaz de mover una figura tan libre y atrevidamente. Menos fino y armonioso de color este lienzo que el anterior es, sin embargo, de interés en el estudio de Valdés Leal y si aquél puede servir de modelo por el uso acertadísimo de sus tintas grises, éste á su vez, servirá otro tanto como muestra del atrevimiento de concepción de su autor. También está firmado: Joan de Baldes Leal F. A. 1658.

El conjunto del retablo todo, produce cierta extrañeza, debida á la personalidad de su arte, personalidad difícil de notar en un solo lienzo, pero claramente manifiesta al contemplar doce reunidos é importantes, y formando un todo. Ante él se puede apreciar la coloración singular de Valdés Leal, coloración común en estos años á varios pintores de la Escuela de Sevilla, especialmente á Murillo y á Valdés, pero muy singularizada en este último. Su tonalidad general es por demás fina, en relación con las obras de la pintura española de aquellos años. Dominan en su conjunto (puede deducirse esto de la descripción que acabamos de hacer de cada lienzo aisladamente) los tonos gris y rojo peculiares de

Valdés, y la resolución tan armoniosa en este artista de dichos tonos.

Atrevido de concepción y de dibujo, suelto y fácil hasta la exageración en su técnica, muestra, al par que las cualidades de su autor, sus defectos y sus imperfecciones, y puede servir, como ninguna otra obra, de punto de comparación para las atribuciones hechas á Valdés en este período de su juventud.

Esta obra importante, este monumento de pintura española se encuentra en un estado de abandono lamentable. Su conservación es muy mediana, pero aún se estaría á tiempo de salvarla ocupándose de ella en breve plazo.

Nos creemos en la obligación de hacer esto público, para que quien pueda y deba se ocupe de salvar esos lienzos que, de continuar en aquel lugar y en semejante estado, perecerán en el transcurso de pocos años.

CAPÍTULO III

REGRESO DE VALDÉS LEAL Á SEVILLA EN 1658.—SUS CUADROS DE 1659.—RELACIÓN DE NUESTRO ARTISTA CON LA ACADEMIA PÚBLICA DESDE LOS AÑOS 1660 Á 1666. —NOTICIAS DE ESTA ÉPOCA.—SU ÚNICA OBRA FECHADA EN 1661.—OTROS CUADROS IMPORTANTES DE FECHA DESCONOCIDA.—CUADROS DE VALDÉS LEAL EN TOLEDO.—BOCETOS CONSERVADOS EN SAN PETERSBURGO.

El mismo año en que fechaba Valdés Leal en Córdoba el retablo que acabamos de describir (1658), aparece en Sevilla donde se establece nuevamente. Confírmalo el memorial ya conocido y publicado, que dirigió á la ciudad, escrito de su puño y letra, en papel del sello de 20 maravedises de 1658. (Tomo 38, núm. 23, P. P. del Conde del Aguila. Arch. Mun.) En él dice: «Juan de Baldes Leal vecino de esta ciudad digo que yo ha muchos años que uso el arte de pintar en todo lo a el tocante y por la estrecheça de los tiempos no e podido desaminarme. A V S S[a] pido y sup sea serbido de mandarme dar licen-

cia para usar el dicho arte por el tiempo que V. SSª fuese serbido en que recibiese merced de su grandeça. Mª Juan de Baldes Leal.»

Nos prueba este documento que el pintor estaba decidido á trabajar en Sevilla. Y realizó su propósito, pues de los años que siguen son varias de las obras que iremos examinando, y á estos años pueden atribuirse otras, cuya fecha se desconoce, pero que debieron de ser producidas en la misma época.

¿Será este el momento que algunos de los críticos que han tratado de Valdés, consideran como el que se separa su primero de su segundo estilo? No vemos nosotros con claridad estos dos estilos ó maneras de Valdés. Impetuoso, personalismo siempre, irreflexivo en cuanto á la marcha directora de su producción, nuestro pintor no tuvo dos estilos. Hemos de considerar que tuvo uno solo, el suyo, singularísimo, vario pero siempre único, ó tuvo multitud de ellos, imposibles de precisar. ¿Cómo es posible diferenciar maneras en un pintor que en un mismo año produce dos cuadros de semejante proporción y sin embargo de tan diferente técnica como los ya estudiados *Tentaciones de San Jerónimo* y *Bautismo de San Jerónimo*?

Si en una obra, si en un momento recuerda á

algún artista cuyas obras le han impresionado ó cuya fama puede preocuparle, se nota, que la impresión es momentánea, y á poco de aquella produce otra bien distinta y siempre personal. Es cierto que en estos años vemos algunos de sus lienzos entonados con más violencias, más calientes, más dorados que los de años anteriores, pero esto, aparte de que pasa pronto, y de que no es suficiente para determinar una manera en el artista, va simultaneado con obras de otro carácter, semejantes unas y distintas otras, á las de años anteriores.

Por lo tanto, no consideramos que se pueda marcar en esta fecha un cambio en el arte de Valdés, lo bastante definido, para considerarlo como una nueva manera en su desarrollo pictórico.

En el año de 1659 obligóse á pintar los cuadros para el retablo del Convento de San Benito de Calatrava en Sevilla y otros dos para los altares colaterales de la misma iglesia, y en 1660 se otorgó la carta de pago correspondiente á dichas pinturas. Estas obras se conservan hoy en una iglesia sevillana, la de Monte Sion, á donde fueron transportadas hace años.

Su conjunto es importante, pues nos da á conocer la evolución del artista en un año, y muestra una vez más sus cambios y desigualdades.

Los lienzos que componen el retablo no pasan de obras medianas; parece aquello ejecutado sin interés; obra contratada, de batalla. Además debe de haber sufrido transformaciones y arreglos en su disposición con lo cual, claro está, que ha perdido en su conjunto que hoy es pobre y oscuro. En varios de ellos es dable hasta dudar de su originalidad.

Consta este retablo de nueve lienzos de mediano tamaño. En el primer cuerpo, en el centro, se representa á la Virgen con San Benito y San Bernardo, y á los lados, San Juan Bautista, San Andrés, Santa Catalina y San Sebastián. En el segundo cuerpo hay sólo tres lienzos representando, respectivamente, á San Miguel en el centro, y á los lados San Antonio Abad y San Antonio de Pádua. En lo alto del retablo la imagen del Padre Eterno. El más saliente, el único de cierto interés de todos ellos es el que representa á San Sebastián, más coloreado que los demás y en el que se aprecia el arte de su autor.

En cambio son de interés las dos obras que hizo para los altares colaterales. Son de grandes proporciones y terminan en medio punto en su parte superior. Representa una *La Concepción:* la Virgen, con túnica blanca y manto



Camino del Calvario.

Museo de Sevilla.

Los lienzos que componen el retablo no pasan de obras medianas; parece aquello ejecutado sin interés; obra [illegible], de batalla. Además debe de haber [illegible] transformaciones y arreglos [illegible] con lo cual, claro está, [illegible] en su conjunto que hoy es pobre [illegible]. En varios de ellos es dable hasta [illegible].

Consta este retablo de nueve lienzos de mediano tamaño. En el primer cuerpo, en el centro, se representa á la Virgen con San Benito y San Bernardo, y á los lados, San Juan Bautista, San Andrés, Santa Catalina y San Sebastián. En el segundo cuerpo hay sólo tres lienzos representando, respectivamente, á San Miguel en el centro, y á los lados San Antonio Abad y San Antonio de Padua. En lo alto del retablo la imagen del Padre Eterno. El más saliente, el único de cierto interés de todos ellos es el que representa á San Sebastián, más coloreado que los demás y en el [illegible] se aprecia el arte de su autor.

En cambio son de interés las dos obras que hizo para los altares colaterales. Son de grandes proporciones y terminan en medio punto en su parte superior. Representa una *La Concepción*: la Virgen, con túnica blanca y manto



azul, aparece rodeada de nubes; en la parte alta se ve al Padre Eterno y al Espíritu Santo y la parte baja la llena un paisaje con los símbolos de la letanía de la Virgen. Es esta obra un buen ejemplar de Valdés en la nota fina, y se puede apreciar en ella su ejecución realizada con especial interés y cuidado como denotan sus correcciones y arrepentimientos en el manto y otros trozos. Demuestra además que aún continuaba persiguiendo las mismas armonías ligeras que tanto le seducían en años anteriores. En cambio el compañero de este lienzo es de otro carácter y de otra tonalidad, no obstante el estar hechos los dos para formar pareja. Representa *Un Calvario* con el Cristo, en medio de la composición, la Virgen, San Juan y la Magdalena arrodillada y abrazada á la Cruz. Aquí se nos presenta Valdés con una tonalidad diferente á la de sus obras anteriores. El cuadro es más oscuro, carminoso, de más efecto, pero sin las finezas que tanto avaloraban y distinguían sus obras anteriores. Es fuerte como técnica, y maestro á pesar de ciertas durezas que se advierten en la fisonomía de los personajes, especialmente en el Cristo, á que no nos tenía acostumbrados el autor. También en el se notan correcciones en las manos del San Juan y en algunas siluetas.

Es curioso el estudio comparativo de estas dos obras producidas al mismo tiempo, destinadas á ser vistas juntas, y sin embargo, tan diferentes de coloración y de técnica.

Todos estos lienzos de Valdés Leal, guardados en la Iglesia de Monte Sion, son casi desconocidos á causa de las muchas dificultades con que se tropieza para penetrar en esta Iglesia, hoy cerrada al culto. Pertenecen á la Maestranza de las Ordenes Militares y sería de estimar que esta noble corporación transportase, al menos los dos lienzos de *El Calvario* y *La Concepción,* á sitio más visitado pues adelantaría no poco con ello al estudio de Valdés Leal. Son realmente dos típicos y magistrales ejemplares de su arte.

Juntamente con estas producciones de los años de 1859 y 60 citaremos una de interés singular, *Camino del Calvario* (Lámina 8), conservada en el Museo de Sevilla (1,40 m. × 1,85 m.). Desconocemos la fecha de este cuadro, pero como su colorido é inspiración están íntimamente relacionados con el Calvario de Monte Sión de que acabamos de tratar, creemos que debió de ser producido en la misma época. Representa el del Museo á la Virgen, San Juan y las Marías caminando por escarpado monte, hacia el Calvario. Es este cuadro esencialmente dramático. Nada



La Asunción de la Virgen.

Galería Nacional Londres.

Es curioso el estudio comparativo de estas dos obras producidas al mismo tiempo, destinadas á ser vistas juntas, y, sin embargo, tan diferentes de coloración y de técnica.

Todos estos lienzos de Valdés Leal, guardados en la Iglesia de Monte Sion, son casi desconocidos á causa de las muchas dificultades con que se tropieza para penetrar en esta iglesia, hoy cerrada al culto. Pertenece á la Maestranza de las Ordenes Militares y sería de desear que esta noble corporación transportase [illegible] los lienzos de *El Calvario* y *La Concepción*, á sitio más visitado pues adelantaría no poco con ello el estudio de Valdés Leal. Son realmente dos típicos y magistrales ejemplares de su arte.

Juntamente con estas producciones de los años [illegible] y [illegible] una de [illegible] singular, [illegible] (lámina 8), [illegible] en el Museo [illegible] m. × 1,85 m.). Desconocemos la fecha de este cuadro, pero como su colorido é inspiración están [illegible] relacionados con el Calvario de Monte Sión de que acabamos de tratar, creemos que debió de ser producido en la misma época. Representa [illegible] á la Virgen, San Juan y las [illegible] caminando por escarpado [illegible] hacia el Calvario. [illegible] cuadro [illegible] dramático. Nada



hay en él de ironías, de sonrisas que se presten á explicaciones ambiguas. Aquí el drama lo absorbe todo. San Juan, vestido de verde con manto rojo, va delante indicando el camino. Su virilidad contrasta con las expresiones femeninas de las otras figuras. Detrás va la Virgen, titubeando, sin darse cuenta de que anda, marchando como un autómata, absorta en su dolor inmenso de Madre que la aparta de toda sensación real. Síguenla las tres Marías, abatidas por el dolor del drama del Calvario y compasivas hacia la Madre que acompañan. La contemplación y estudio de este lienzo muestran hasta donde era capaz de llegar Valdés Leal en dramatismo é intensidad. El asunto, y el arreglo de los personajes no es nuevo, ciertamente, y sin embargo ante él se olvida todo, para entrar de lleno en la sensación dramática que inspira. La disposición del asunto, el tamaño de las figuras (mucho menores que el natural), la entonación general, demuestran que esta obra está inspirada en el arte de la escuela veneciana, singularmente en el de Tiziano. ¿Cómo pudo Valdés en estos años, ver y hasta inspirarse en obras venecianas? Sin duda llegaron á Sevilla, copias, reproducciones, ú originales mismos de obras de aquella escuela italiana. Nada tiene esto de extraño. Lo que Valdés no logró fué la brillantez

del colorido propia de los venecianos y en este *Camino del Calvario* y en las otras obras de esta gama, opacas y pesadas, pierde en parte sus cualidades personales de colorista fino y ligero de tintas.

Aún puede citarse otro cuadro, también un Calvario muy semejante al de Monte Sión, del mismo carácter aunque de mucha menos importancia, original del artista y que se conserva en la Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (Vulgo de la Sangre) en Sevilla.

En esta época, el florecimiento artístico de la ciudad de Sevilla llegó á su más alto grado. Las aficiones artísticas, la producción de todos órdenes que en la ciudad andaluza se habían venido manifestando años antes, llegaron por estos de 1660 y siguientes á su apogeo. Favorecía dicho estado floreciente la gran riqueza de la ciudad, emporio del comercio con las Indias, su aumento de población, y el gran movimiento del puerto el más importante entonces de toda España.

Los artistas se reunieron y por iniciativa de Murillo, que contaba á la sazón cuarenta y dos años y ya era estimadísimo y popular, trataron de establecer una Academia pública de dibujo. Formaron sus estatutos y dieron comienzo á los estudios en una sala de la Casa Lonja el día 11 de



La Concepción
Museo de Sevilla.

del colorido propia de los venecianos y en este *Camino del Calvario* ó en las otras obras de esta gama, opacas y pesadas, pierde en parte sus cualidades personales de colorista fino y ligero de tintas.

Aún puede citarse otro cuadro, también un Calvario muy semejante al de Monte Sión, del [illegible] aunque de mucha menos importancia, original del artista y que se conserva en la Iglesia del Hospital de las Cinco Llagas (Vulgo de la Sangre) en Sevilla.

En esta época, el florecimiento artístico de la ciudad de Sevilla llegó á su más alto grado. Las aficiones artísticas, la producción de todos órdenes que en la ciudad andaluza se habían venido manifestando años antes, llegaron por estos de 1660 y siguientes á su apogeo. Favorecía dicho estado floreciente la gran riqueza de la ciudad, emporio del comercio con las Indias, su aumento de población, y el gran movimiento del puerto el más importante entonces de toda España.

Los artistas se reunieron y por iniciativa de Murillo, que contaba á la sazon cuarenta y dos años y ya era estimadísimo y popular, trataron de establecer una Academia pública de dibujo. For-[illegible] tudios en una sala de la [illegible] día 11 de



Enero de 1660. Valdés Leal fué nombrado desde luego Mayordomo de esta Academia; prueba esto, si ya no lo demostraran sus anteriores obras y los muchos encargos que Valdés tenía antes de esta fecha, que era apreciado y dignificado entre sus compañeros los otros artistas. Dice Palomino que Murillo, á pesar de haber sido el iniciador de la fundación de esta Academia, no intervino de modo activo en sus enseñanzas por no tropezarse con lo altivo del carácter de Valdés Leal y que daba enseñanzas en su taller. Añade que Valdés Leal en todo quería ser solo, y así no podía su genio sufrir á nadie superior ni igual en cosa alguna.

Nuestro artista desempeñó este cargo de Mayordomo de la Academia pocos meses, pues tuvo que abandonarlo en 1.º de Noviembre del mismo año de 1660 por haber sido elegido alcalde de la pintura en la Hermandad de San Lucas, que estaba en la parroquia de San Andrés.

Con destino á esta parroquia hizo los treinta medallones que aún se conservan en el altar del Rosario, para el que fueron pintados, según consta en los inventarios de dicha Iglesia. Son obra curiosa, pero de poca importancia. La disposición de la luz en aquella capilla es tan deficiente, que no pueden estudiarse bien. En todos

ellos se representan figuritas pequeñas, movidas y espirituales. Son oscuros de tonos, muy calientes, y su ejecución es bastante acabada.

Valdés Leal vuelve á ser nombrado Mayordomo de la Academia (no sabemos si por haber cesado en su cargo en la Hermandad de San Lucas) en el año de 1663, pero cesó en el día 11 de Febrero de este mismo año por varias disputas originadas por su carácter. Para acallarle se le nombró Presidente en 25 de Noviembre del propio año, y este empleo que carecía de retribución, lo desempeñó hasta el 30 de Octubre del año 66 en el cual renunció por escrito, parece que á causa siempre de su carácter, y se separó para toda su vida de la Academia, á la cual no volvió, ni aun á firmar las nuevas constituciones que se formaron en 5 de Noviembre de 1673, acto al que concurrieron los más ilustres artistas de la ciudad. En este período de los años que ocupó el cargo de Presidente, ocurriría aquel episodio de cierta gracia que como verídico cuenta Palomino y reproduce Ceán Bermúdez. Tiene interés para dar á conocer los rasgos de carácter de nuestro artista y por eso lo reproducimos tal como á nosotros llega. Dice así: «Había arribado á Sevilla un pintor italiano que pidió licencia para pintar en la Academia. Valdés se la



La Asunción.

Museo de Sevilla.

ellos se representan figuritas pequeñas, movidas y espirituales. Son oscuros de tonos, muy calientes, y su ejecución es bastante acabada.

Valdés Leal vuelve á ser nombrado Mayordomo de la Academia (no sabemos si por haber cesado en su cargo en la Hermandad de San Lucas) en el año de 1663, pero cesó en el día 11 de [illegible] de este mismo año por varias disputas originadas por su carácter. Para acallarle se le nombró Presidente en 25 de Noviembre del propio año, y este empleo que carecía de retribución, lo desempeñó hasta el 30 de Octubre del año 66 en el cual renunció por escrito, parece que á causa siempre de su carácter, y se separó para toda su vida de la Academia, á la cual no volvió ni aun á firmar las nuevas constituciones que se formaron en [illegible] de Noviembre de 1673, [illegible] artistas de la ciudad. En este período de los [illegible] que ocupó el cargo de Presidente, ocurrió [illegible] episodio de cierta gracia que como [illegible] cuenta Palomino y reproduce Ceán Bermudez. Tiene interés para dar [illegible] los rasgos de carácter de nuestro artista y por eso lo reproducimos [illegible] á nosotros [illegible] así: «Había arribado á Sevilla un pintor [illegible] que pidió licencia para pintar en la Academia. Valdés se la



negó y entonces el italiano se dirigió al protector de dicho Centro, el Conde de Arenales por cuya mediación é influencia consiguió su propósito. Se sentó á dibujar, y manchando el papel con carbón, y determinando con una miga de pan sobre el oscuro los contornos, claros, y medias tintas de la figura, despachaba con suma facilidad y blandura tres figuras cada noche. Fué grande la sorpresa de los concurrentes al ver un modo de dibujar tan nuevo y al parecer tan fácil; pero Valdés, que se preciaba de muy expedito en el dibujo, no pudo sufrir los elogios que hacían al forastero, y no le dejó dibujar más que cuatro noches. Picado éste del desaire pintó un Cristo y un San Sebastián, que exhibidos en las gradas de la Catedral en un día de mucha concurrencia, merecieron ser muy celebrados. Valdés Leal tuvo esta acción á desprecio de los pintores de la Academia, y montado en cólera buscó al italiano con intención de desafiarle á muerte, y á no haber éste huído de la ciudad, después de haber vendido á buen precio los dos cuadros, hubiera sucedido una desgracia muy funesta.»

Este acto se lo afearon todos mucho á Valdés y tuvo como consecuencia de él algunos disgustos. Hasta el mismo Murillo, cuyo carácter bondadoso cuidaba de evitar todo choque con la im-

petuosidad de su compañero, celebrando oportunamente sus obras y no dándole motivo alguno de envidia, criticó la altivez desmedida empleada por Valdés en este caso del pintor italiano.

Los datos relativos á su vida privada y familiar en estos años no son muchos ni de gran interés.

En 1661 nació su hijo Lucas, que había de seguir el arte de su padre. Fué bautizado en 24 de Marzo de dicho año en San Martín.

Un documento, partida de casamiento celebrado el 25 de Diciembre de 1662 al que concurrió Juan de Valdés Leal, pintor, como testigo, tiene el relativo interés de enterarnos de que en aquel año nuestro artista vivía frente al Hospital del Amor de Dios.

En 1663 se obligó con el Colegio de San Laureano á pintar un cuadro para el refectorio de dicho convento.

En 1664 nació y fué bautizada en San Andrés su hija María de la Concepción, que profesó religiosa en San Clemente en 1682.

En 1665 tomó de por vidas casas en la calle del Amor de Dios, en las que vivió hasta su muerte, y se obligó con Pedro de Medina Valbuena, á dorar la mitad de la reja que cierra la Capilla de las Angustias en la Catedral.



La Concepción.

Colección de M. Marcel Nicoll.—Paris.

petuosidad de su compañero, celebrando oportunamente sus obras y no dándole motivo alguno de [illegible] la [illegible]vez desmedida empleada por [illegible] del pintor italiano.

[illegible] relativos á su vida privada y familiar en estos años no [illegible] ni de gran interés.

En 1661 nació su hijo Lucas, que había de seguir el arte de su padre. Fué bautizado en 24 de Marzo de dicho año en San Martín.

Un documento, partida de casamiento celebrado el 25 de Diciembre de 1662 al que concurrió Juan de Valdés Leal, pintor, como testigo, tiene el relativo interés de enterarnos de que en aquel año nuestro artista vivía frente al Hospital del Amor de Dios.

En 1663 se obligó con el Colegio de San Laureano á pintar un cuadro para el refectorio de dicho convento.

En 1664 nació y fué bautizada en San Andrés su hija María de la Concepción, que profesó religiosa en San Clemente en 1682.

En 1665 tomó de por vidas casas en la calle del Amor de Dios, en la que vivió hasta su muerte, y se obligó con Pedro de Medina Valbuena, á dorar la mitad de la reja que cierra la Capilla de las Angustias en la Catedral.



En 1666 dió poder á Juan Gómez de Conto, pintor y estofador, residente en Cádiz, para que presentase ante la justicia de dicha Ciudad, una probanza, firmada por el Regente y oidores de esta Audiencia, con un interrogatorio de preguntas para examinar testigos residentes en la mencionada población, y en el mismo año otorgó poder general para pleitos en favor de Jerónimo Delgado.

En 1667 nació y fué bautizada en San Andrés su hija Antonia Alfonsa y en 10 de Mayo celebró contrato con el Convento de San Antonio de Pádua, para dorar el retablo del altar mayor, para hacer á su coste una efigie de la Concepción, de talla, con su peana, y para pintar todas las paredes, bóvedas, arco toral y pilares de la capilla mayor (1).

Continuando el estudio cronológico de sus obras, hemos de citar como la única firmada y fechada en 1661 *La Asunción de la Virgen* (número 1.291 del catálogo) conservada en la Galería Nacional de Londres (Lámina 9). Fué adquirida en España por Sir Frederick Charteris y

(1) *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecían en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive.* José Gestoso y Pérez.

vendida después por su viuda al Estado inglés en 1889.

El lugar que ocupa y el ser uno de los pocos lienzos de su autor que se encuentran fuera de España le dan interés; es por lo demás una buena obra, no, sin embargo, de las más salientes de nuestro artista. Es cuadro de los llamados de donadores; la firma tal vez se debe á haber sido exigida por los que hicieron el encargo. Se les representa en primer término, de tamaño natural, de medio cuerpo, un caballero á la izquierda, una dama, probablemente por su edad y otros detalles, la madre del caballero, á la derecha; ambos están tratados con carácter muy realista. El mira fuera de la escena señalando con la mano. En el centro de la composición, la Virgen con vestido blanco y manto azul, en éxtasis, con su mirada dirigida al cielo, aparece rodeada y sostenida por querubines. En la aureola superior se representa la figura del Eterno.

La tonalidad general de la obra, fina, armónica, algo fría no obstante, recuerda mucho los cuadros de los años 57 y 58. La composición no merece estudio detenido por ser, como hemos dicho, obra de asunto obligado.

Juntamente citaremos los dos cuadros de gran tamaño *La Concepción* (Lámina 10) y *La Asun-*



Presentación de la Virgen en el Templo.

Museo del Prado.—Madrid.

[illegible] viuda al Estado [illegible]

[illegible] y el ser uno de los pocos [illegible] que se [illegible]tran fuera de [illegible] una buena [illegible] embargo, de [illegible] de [illegible] Es cuadro [illegible] de do-[illegible] presenta en primer término, de tamaño natural, de medio cuerpo, un caballero á la izquierda, una dama, probablemente por su edad y otros detalles, la madre del caballero, á la derecha; am-[illegible] señalando con la mano. [illegible] su [illegible] tenida por [illegible] representa la figura del [illegible]

La tonalidad general [illegible] armó-[illegible] algo fría no [illegible] los [illegible] estudio detenido [illegible] como hemos [illegible] de asunto [illegible]

[illegible] citaremos [illegible] cuadros de gran [illegible] *Concepción* [illegible] y *La Asun-*



ción (Lámina 11) que guarda el Museo de Sevilla.

Son compañeros sin duda (3,19 m. × 2,01 m.), terminados en su parte superior en medio punto. En el primero aparece la Virgen, de tamaño natural pequeño, hincada la rodilla derecha sobre una nube, ligeramente doblada la izquierda. Bajo el pie de este lado la media luna. Encima de su cabeza una estrella luminosa orlada de cabezas de serafines y alrededor numerosos angelitos. Varios de ellos en la parte inferior castigan á la serpiente, que rodea una esfera, emblema del mundo.

En el segundo *La Asunción*, la Virgen á la izquierda asciende llevada por tres ángeles mancebos y dos niños, abandonando el sepulcro que descubren otros ángeles. En la parte superior está de pie, tamaño pequeño, la figura de Jesucristo apoyado en la Cruz extendiendo su diestra en actitud de acogerla. A la izquierda varios ángeles mancebos tañen instrumentos. La primera impresión que el conjunto y la composición de estos lienzos producen, es de cierta vulgaridad. Resultan recargados, algo barrocos, debido al sinnúmero de ángeles y accesorios que se representan; su tonalidad, es algo oscura. Estudiados atentamente ganan mucho. Uno y otro tie-

nen trozos de color jugoso y fino. Los ángeles, vistos aisladamente, se avaloran por sus carnosidades justas y maestras, por sus actitudes y movimientos valientes. La Asunción tiene en la parte derecha, especialmente en el trozo que llenan los ángeles músicos, tonalidades finísimas de las típicas en las otras obras de Valdés.

Estos cuadros denotan completa maestría y débense por tanto atribuir á los años del 60 en adelante. Considerando que en esta época ya era famosa y popular en Sevilla la imagen de la Virgen entre nubes y rodeada de ángeles, imagen á la que dió fórmula definitiva en la escuela Murillo, parece aquí que Valdés quiso conseguir en dicho asunto más movimiento, más brío que su contemporáneo é ideó estos dos lienzos con la obsesión de superarle en maestría, de demostrar más saber y dominio de técnica, é impresionado no obstante por el arte y las Vírgenes de Murillo.

Conocemos un precioso boceto del cuadro *La Concepción* (Lámina 12) en París, en poder del sabio conocedor y crítico de arte, M. Marcel Nicolle, pintado en talla y muy bien conservado (0,39 m. × 0,25 m.). Es una primera idea del cuadro grande, más fresco de color y de una gracia de toque y fineza notables.



San Hermenegildo.

Casa del Greco. Toledo.

'Propiedad del Sr. Marqués de la Vega

[illegible] vistos [illegible] avaloran por sus [illegible] [illegible], por sus actitudes y [illegible] [illegible]sunción tiene en la [illegible] en el trozo que [illegible] [illegible]des finísimas [illegible]

[illegible]

[illegible] [illegible]nosa y popular en Sevilla la imagen de [illegible] gen entre nubes y rodeada de ángeles, imagen á la que dió fórmula definitiva en la escuela Murillo, parece aquí que Valdés quiso conseguir en dicho asunto más movimiento, más brío que su [illegible] é ideó estos dos lienzos con la [illegible] [illegible], é impresio[illegible] Murillo.

Conocemos un precioso [illegible] *La Concepción* (Lámina [illegible] [illegible]er del [illegible] conocedor y [illegible] M. Marcel [illegible], pintado en ta[illegible] conservado ([illegible] m. × 0,25 m.) [illegible] idea del cuadro grande, más [illegible] de una [illegible]



Probablemente en estos años sería pintado, aunque la fecha exacta no puede precisarse, el cuadro de Valdés Leal *Presentación de la Virgen en el templo* (Lámina 13) que guarda el Museo del Prado (Madrid). Es un original poco importante y de escaso interés. Representa el profeta Zacarías al salir del templo de estilo renacimiento, recargado, para recibir á la Virgen que, con expresión de pureza, sube por una escalinata, á cuyo pie están San Joaquín y Santa Ana; en la parte inferior á la izquierda se ve un grupo de jóvenes con presentes. Nos recuerda las obras indudables de su mano, aun cuando no muestra aquí sus dotes excepcionales.

Creemos ver en este lienzo alguna influencia del arte de Veronés, en su disposición, en sus líneas generales.

Interesantes por varios conceptos son los cuadros de Valdés Leal conservados en Toledo, en la Casa del Greco, donde su ilustre y sabio propietario el Sr. Marqués de la Vega Inclán ha reunido obras preciosas de arte español. La presencia de estos cuadros en Toledo no se debe á que nuestro artista tuviera nunca relación con esta ciudad de Castilla la Nueva, ni jamás trabajara para ella; los cuadros citados están allí desde hace muy poco tiempo y fueron llevados desde

Andalucía por su actual poseedor. Son éstos los siguientes:

San Hermenegildo (Lámina 14) (1,21 m. × 1,98 m., lienzo). Figura bien plantada, firme, en cuya coloración se encuentran los grises finos, los rojos á que tan acostumbrados nos tiene el artista; dominan, no obstante, en la obra las notas calientes. El santo, joven, marcándosele el naciente bozo, mosca y algo de barba, aparenta unos diez y ocho años, llena casi todo el lienzo, está de pie, su tamaño es el natural. Mira al cielo en expresión de orar. Lleva armadura con galas del renacimiento, algo gorda en su ejecución. Á la derecha sobre una mesa se ve la corona y el cetro y una carta que dice: «Á mi hermano Ermenegildo...» y luego una firma borrosa. Ningún documento conocemos relativo á esta familia en el que se haga mención de un Hermenegildo, pero de haberlo, como parece seguro, bien fácil sería que Juan, hubiese vestido á su hermano Hermenegildo con las galas propias de su santo patrono, para pintar su retrato.

Santiago el Menor (Lámina 15) (0,90 m. × 1,09 m.). Figura hasta medio cuerpo algo mayor que el natural. Este modelo venerable y enérgico al propio tiempo, no nos es desconocido. Lo retrató Valdés más de una vez.



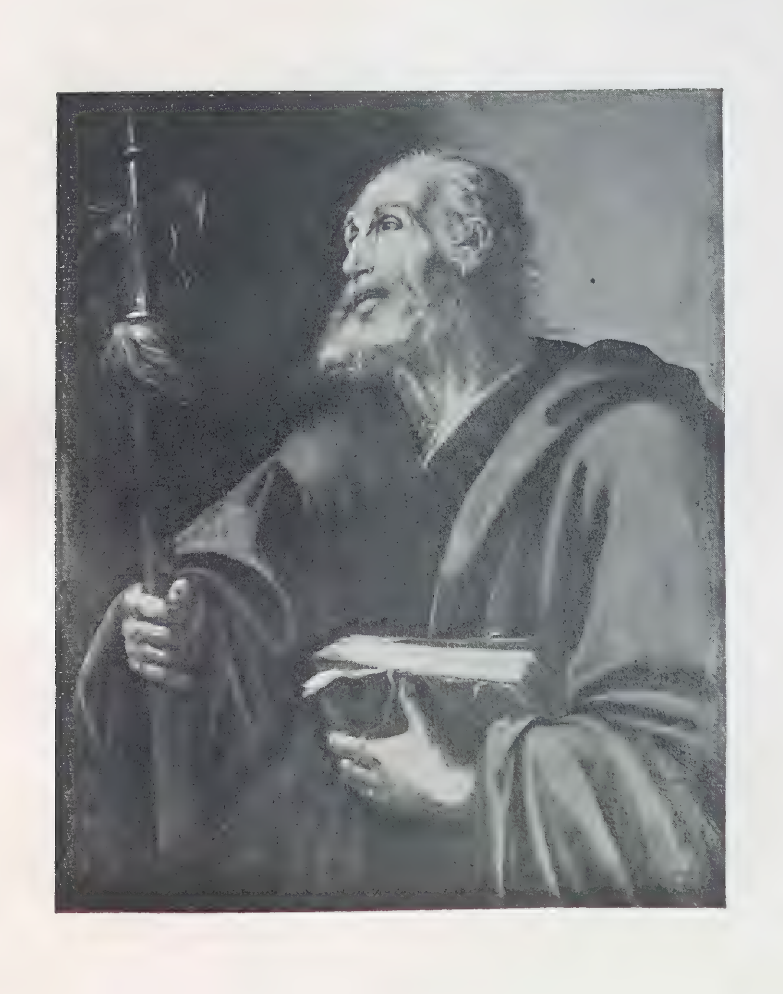
Santiago el Menor.

Casa del Greco. Toledo.
(Propiedad del Sr. Marqués de la Vega Inclán.)

Andalucía por su actual poseedor. Son ésos los siguientes:

San [illegible] (Lámina 14) (1,21 m. [illegible] 1,0[illegible]). [illegible] bien plantada, firme, en [illegible] se encuentran los grises finos, [illegible] á que tan acostumbrados nos tiene el artista; [illegible] en la obra las [illegible] el naciente bozo, mosca y algo de barba, aparenta unos diez y ocho años, llena casi todo el lienzo, está de pie, su tamaño es el natural. [illegible] al cielo en expresión de orar. Lleva armadura con galas del renacimiento, algo gorda en su ejecución. Á la derecha sobre una mesa se ve la corona y el [illegible] que dice: «A mi hermano [illegible] una firma [illegible]. Ningún [illegible] relaciones [illegible] el que se haga mención de un Hermenegildo [illegible] haberlo, como parece seguro, bien fácil [illegible] á su hermano Her[illegible] galas propias [illegible] su retrato.

[illegible]iago el Ma[illegible] [illegible] (0,90 m. × 1,09 m.). Figura ha[illegible] cuerpo algo mayor que el natural. Este [illegible] venerable y enérgico al propio tiempo [illegible] nos es desconocido. Lo retrató Valdés [illegible] una vez.



El santo tiene pelo y barba blancos, viste túnica verde y manto azul; con la mano derecha empuña una alabarda y con la izquierda sostiene un libro. La soltura de pincel, el toque denotan época maestra; dominan sin embargo tonos grises que colocan á este lienzo en íntima relación con el famoso retablo de Córdoba.

Sansón y el león (Lámina 16) (1,24 m. × 1,02 metros, lienzo). Sansón, figura de poco más de medio metro, apoya su rodilla derecha sobre el león, y con sus manos está consumando el bíblico y tantas veces representado episodio. El león, bastante fantástico (se ve que Valdés no dispuso jamás del rey de las fieras para modelo), está no obstante graciosamente ejecutado. Sansón viste caprichosamente dejando al descubierto sus piernas y brazos. Su cabellera y manto rojo flotan el viento descompuestos en la brega. En el fondo se ve una ciudadela con un castillete sobre un picacho y pintoresco paisaje. Es lo saliente de este cuadro su fineza de color. Nótase en todo, en las carnes coloreadas por reflejos y proyecciones de gran verdad, muy naturales y frecuentes hoy, pero inusitados en la época de Valdés, con lo que demostró adelantarse en esto del problema pictórico de los colores reflejados; en los tonos rojo y verde con que viste el perso-

naje; en el fondo gris y vaporoso, lleno de ambiente.

De más ó menos importancia pero siempre interesantes son las restantes obras de esta colección de Toledo entre las que merecen especial atención: *Un jesuíta* (0,49 m. × 0,58 m.) en que se representa una sola figura, quizá el propio San Ignacio, muy ligeramente tratado y con maestría; *Un martirio* (0,56 m. × 0,42 m.), escena en un patio de un gran palacio con figuras muy pequeñas, movidas y graciosas, dominando en todo la obra una coloración amarilla singular y *Asunto místico* (Lámina 17), cuadro típico y de época bastante anterior á todos estos citados á juzgar por su composición y técnica.

Probablemente serán del año 60 en adelante los tres bocetos que de este artista guarda el Museo del Ermitage Imperial de San Petersburgo: *El Nacimiento* (0,37 m. × 0,51 m.), número 391 del catálogo, *El Bautismo de Cristo* y *Cristo descendido de la Cruz,* compañeros los dos últimos, de igual tamaño (0,39 m. × 0,31 m.), números 392 y 393 del catálogo y á los que no dudamos en darles la justa atribución del Museo en que se conservan. La ligereza con que denotan estar ejecutados muestran no ser sino una primera idea del artista para obras de más empeño. Los



Sansón y el león.

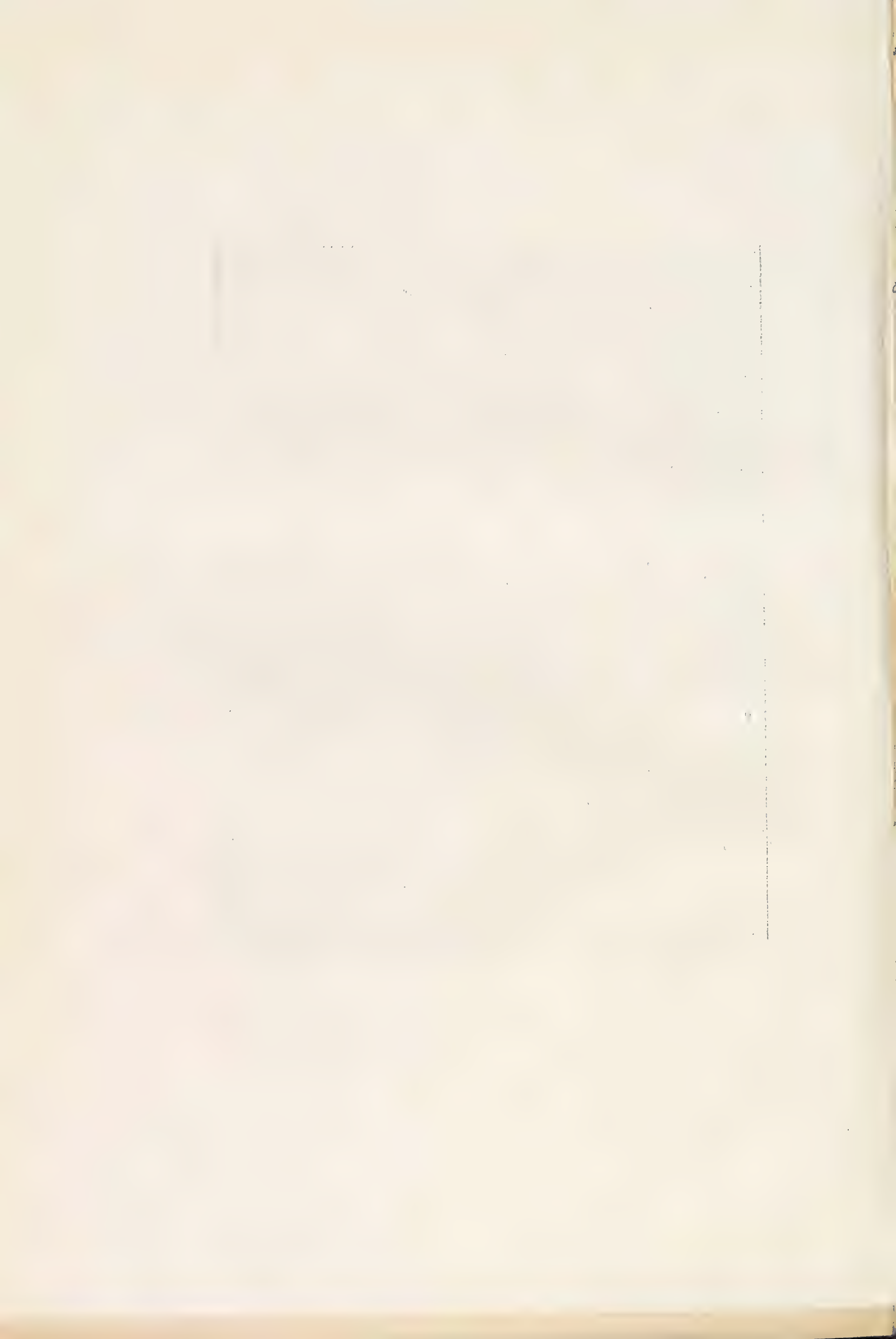
Casa del Greco.—Toledo. (Propiedad del Sr. Marqués de la Vega Inclán.)

naje; en el fondo gris y vaporoso, lleno de ambiente.

De más ó menos importancia pero siempre interesantes son las restantes obras de esta colección de Toledo entre las que merecen especial atención: *Un [illegible]* (0,49 m. × 0,58 m.) [illegible] quizá el [illegible] y con maestría; *Un martirio* (0,50 m. × 0,42 m.), escena en un patio de un gran palacio con figuras muy pequeñas, movidas y graciosas, dominando en todo la obra una coloración amarilla [illegible] y de época bastante anterior á todos estos [illegible] á juzgar por su composición y técnica.

Probablemente serán del año 60 en adelante los tres bocetos que de este artista guarda el Museo del Ermitage Imperial de San Petersburgo: *El Nacimiento* (0,3[illegible] m. × [illegible] m.), [illegible] del catálogo, *El Bautismo de Cristo* y *Cristo descendido de la Cruz*, compañeros los dos últimos, de igual tamaño (0,[illegible] m. × 0,31 m.), números 392 y 393 del catálogo, á los que no dudamos en darles la justa atribución del Museo en que se conservan. La ligereza con que denotan estar ejecutados muestran no ser sino una primera idea del artista para obras de más empeño. Los





dos últimos fueron adquiridos como tantos otros cuadros españoles de los que forman la importante colección del Czar de Rusia, en el año de 1834, al Embajador español en la Corte rusa, Paez de la Cadeña.

Otro cuadro (394 del catálogo, *Una joven,* 0,44 m. × 0,49 m.) del mismo Museo atribuído también á Valdés no lo estimamos original. Nada vemos en él que recuerde la técnica ni las cualidades del maestro.



Asunto místico.

Casa del Greco. Toledo.
(Propiedad del Sr. Marqués de la Vega Inclán.)



CAPÍTULO IV

CUADROS DE VALDÉS LEAL EN LA CATEDRAL DE SEVILLA.—COLECCIÓN DE BOCETOS CONSERVADA EN INGLATERRA.—OBRAS DE GRABADO PRODUCIDAS POR EL ARTISTA DESDE 1668 HASTA 1671.—SU VIAJE Á CÓRDOBA EN 1672.

La Catedral de Sevilla, uno de los más grandes y hermosos templos góticos de la cristiandad, debe mucho de su enriquecimiento interior á esta época de florecimiento pictórico sevillano. Posee obras famosas de casi todos los pintores de aquellos años, y es un verdadero museo de interés grande para el arte español, y singularísimo para el conocimiento y estudio de la escuela sevillana.

De Valdés Leal posee varios cuadros, cuya fecha no se puede precisar en la mayoría de ellos, mas por ciertos datos y sobre todo por su carácter y técnica nos inclinamos á incluirlos en esta época media de su vida. Son los siguientes:

San Lorenzo; la figura del santo es coronada por un ángel visto en escorzo con un movimiento

muy atrevido. En el fondo, se reproduce en tamaño pequeño el acto del martirio del santo. Colocado el cuadro en la parte alta de un retablo, y encima de otro lienzo de grandes dimensiones original de Roelas, no se puede estudiar bien. Se aprecia no obstante su brío y maestría. Es amplio en su ejecución; Valdés lo hizo para el sitio que hoy ocupa y buscó que tuviera perspectiva, efecto y bulto adecuados para ser contemplado á distancia. Su entonación general es oscura y caliente, como la de algunos lienzos ya citados de estos años. Contrasta con esta obra, otra de entonación general muy distinta: *La Virgen imponiendo la casulla á San Ildefonso* (Lámina 18), de tonos claros y grises. Como el anterior está colocado en la parte alta de un retablo, encima el que nos ocupa, del magistral lienzo de Herrera el Joven, ya citado en este trabajo. No es tan fuerte ni tan intenso este lienzo como *San Lorenzo*. Más vulgar en su conjunto se resiente del barroquismo que hemos apreciado en *La Asunción* y *La Concepción*. Tiene sin embargo trozos bellos. El asunto tan representado en el arte español carece de novedad. Valdés lo ha tratado con exagerado realismo. El santo está copiado, á juzgar por su vulgaridad, de algún sacristán de la época, que escogió para modelo. La Virgen es una bella y



La Virgen imponiendo la casulla á San Ildefonso.

Catedral de Sevilla.

[illegible] el fondo, se reproduce [illegible] [illegible] del martirio del santo. [illegible] [illegible] parte alta de un retablo. [illegible] grandes dimensiones [illegible] estudiar bien. Se [illegible]

[illegible] y bulto adecuados para [illegible] á distancia. Su entonación general es oscura y caliente, como la de algunos lienzos [illegible] de estos años. [illegible] entonación [illegible] *La Virgen imponiendo la casulla á San Ildefonso* (Lámina 18), [illegible] tonos claros y grises. Como el anterior está [illegible] en la parte alta de un retablo, encima [illegible] lienzo de Herrera [illegible]. No es tan [illegible]

[illegible] El [illegible] español ca- [illegible]

[illegible] á juzgar por [illegible] época, que [illegible] una bella y



sentimental sevillana, poco divina, que entrega la casulla sin majestad, con humana sencillez. En la sacristía llamada de los Cálices se conserva otro cuadro de Valdés, *San Pedro libertado por el Angel*, sugestivo, de entonación agradable, pero en mal estado de conservación. El modelo del santo parece el mismo que le sirvió para *Santiago el Menor*, de Toledo. Colocado en una capilla lateral hay otro cuadro curioso de Valdés *Desposorios de la Virgen*. Está firmado con letras muy grandes, desproporcionadas (1) Este lienzo es de carácter extraño, de condiciones artísticas muy medianas y de un colorido francamente desacertado. Las figuras representadas son de tamaño pusinesco con dos de tamaño más grande, cortadas, en primer término. ¿Á qué obedecerá aquella firma enorme? Valdés firmaba pocas obras, generalmente obras escogidas y no parece natural que apreciara excepcionalmente esta de que tratamos. En el terreno de las conjeturas creemos acertado pensar que alguien pondría reparos á aquellos *Desposorios de la Virgen*, y el pintor que no era hombre de pasar por censu-

(1) Según el Sr. Gestoso: *Una requisa de cuadros en la Catedral de Sevilla*, este cuadro está fechado en 1667. Nosotros no hemos conseguido encontrar la fecha.

ras, no solamente las rechazaría sino que firmaría aquel lienzo con letra grande como orgulloso de su obra y para protestar de los reparos. Genialidad es esta que se aviene con su carácter independiente y rebelde.

Atribuídos á Valdés hay dos cuadros más en este templo, citados por el Sr. López y Martínez en su folleto acerca de nuestro pintor: *La flagelación de Cristo* y *San Lázaro Obispo, y sus hermanos*. No nos ha sido posible conseguir ver estos lienzos. Lo mismo nos ha ocurrido con el cuadro citado por dicho autor, *San Juan Bautista,* que dice guarda el Convento de Madre de Dios en Sevilla. Creemos que ninguno de los tres sea de importancia y desde luego nos abstenemos de decir otra cosa que la de dar noticia referente á su existencia.

Es importante el cuadro, de grandes dimensiones, original de Valdés Leal, *La Concepción,* que guarda el Museo Provincial de Cádiz. Su presencia en aquella ciudad se debe á que fué remitido ha más de veinte años con otros cuadros del Museo de Madrid, por considerarle sin duda obra de poco interés. No sabemos quién fué el autor de tan luminosa idea, pero en verdad que no merece grandes elogios quien privó al Museo del Prado de la única obra capital que

Nacimiento de la Virgen.

Colección de Sir Edgard Vincent.— Esher (Inglaterra).

ras, no solamente las rechazaría sino que orna[illegible] ría aquel lienzo con letra grande como orgulloso de su obra y para protestar de los reparos. Genialidad es esta que se aviene con su carácter independiente y rebelde.

Atribuídos á Valdés hay dos cuadros más en [illegible] citados por el Sr. López y Martínez [illegible] *manos*. No nos ha sido posible conseguir ver estos lienzos. Lo mismo nos ha ocurrido con el [illegible] citado por dicho autor, *San Juan Bautista*, que [illegible] guarda el Convento de Madre de Dios en Sevilla. Creemos que ninguno de los tres sea de [illegible] nos abstenemos de [illegible] otra cosa [illegible] referente á [illegible]

[illegible] de grandes dimen- [illegible] que guarda el Museo [illegible] presencia en aquella [illegible] que fué remitido ha más de [illegible] con otros cuadros del Museo de M[illegible] considerarle sin duda obra de poco [illegible] No sabemos quién fué el autor de tan [illegible] idea, pero en verdad que no merece grandes elogios quien privó al Museo del Prado de [illegible] obra capital que



había en Madrid de Valdés Leal. En los catálogos del Museo Nacional de Pintura y Escultura y en el del antiguo Museo de la Trinidad no aparece mención de esta obra; desconocemos por tanto su origen y anterior procedencia.

Es muy apaisado, proporción poco apropiada para el asunto. La Virgen, ricamente vestida, ocupa el centro rodeada de ángeles. Tres de estos, á la izquierda, sostienen un espejo en el que aparece reflejada la Purísima, imagen por cierto muy humana y de una belleza extraordinaria. Una vez más se aprecia en este lienzo el deseo de su autor de huir del tipo Concepción dado por Murillo, lográndolo en este caso más que en otros. No se asemeja tampoco gran cosa á otros cuadros religiosos del mismo Valdés, de asunto análogo; su tonalidad clara se ve hoy algo amarilleada sin duda debido á la acción del tiempo y del barniz.

De época que no podemos precisar, pero sin duda de sus años de gran maestría, puede asegurarse que de estos del 60 al 70, por sus tonalidades calientes y oscuras en general, creemos que sea la colección de obras de Valdés que posee en Inglaterra Sir Edgard Vincent procedentes de Sevilla, en donde estuvieron hasta hace poco tiempo. Esta colección de bocetos es

interesante. Valdés, como el Greco, como Murillo, como otros muchos pintores de la época, procedía generalmente haciendo antes de la obra fundamental, una más ligera, frecuentemente sin modelo en la que, obrando con absoluta libertad, reflejaba toda la fogosidad de su temperamento. A este tipo de obras es á las que llamaba Goya, graciosamente, borroncillos. En ellas se aprecian por su espontaneidad el valer y singularidad de los artistas y ofrecen, en general, más interés que los cuadros grandes y definitivos. Estos de Valdés Leal que nos ocupan son, como todos los de su género, de tamaño pequeño. Tienen figuras movidas y graciosas, son ligeros de ejecución, pero intensos, llenos á la vez de fantasía y realismo, y, sobre todo, son modelos de independencia artística; obras en fin en las que el pintor puso toda su personalidad. Seis de ellas forman serie: *La vida de la Virgen,* y son de idéntico tamaño (0,83 m. × 0,62 m., lienzo). Asunto es este que quizá fué objeto de algún concurso por lo muy repetido que lo encontramos entre los pintores de la época. Murillo lo hizo, conservándose dos de los cuadros en la colección del Duque de Sexto, en Madrid. Y lo vemos también hasta en pintores de segundo y tercer orden.



Presentación al Templo.

Colección de Sir Edgard Vincent.—Esher (Inglaterra).

interesante. Valdés, como el Greco, como [illegible]rillo, como otros muchos pintores de la época, procedía [illegible] haciendo antes de la obra [illegible] más [illegible], frecuentemente sin [illegible] con absoluta libertad, y [illegible] de su temperamento. [illegible] llamaba Goya, graciosamente, [illegible] aprecian por su espontaneidad el [illegible] [illegible]ularidad de los artistas y ofrecen, en general, más interés que los [illegible] primitivos. Estos de Valdés Leal que nos ocupan son, como todos los de su género, de tamaño [illegible]ño. Tienen figuras movidas y graciosas, [illegible] ligeros de ejecución, pero intensos, llenos á la vez de fantasía y realismo, y, sobre todo, son modelos de independencia artística; obras en [illegible] que el pintor puso toda su personalidad. [illegible] *de la Virgen*, y son de [illegible] lienzo). Asunto es este que [illegible] algún concurso por lo [illegible] que lo encontramos entre los pintores [illegible] época. Murillo lo hizo, conservándose [illegible] cuadros en la colección del Duque de [illegible] Madrid. Y lo vemos también hasta en [illegible] de segundo y tercer orden.



Analicemos estos de Valdés por su orden:

1.° *Nacimiento de la Virgen* (Lámina 19). En el fondo, á la derecha, se ve la cama, con baldaquino rojo; la ocupa Santa Ana asistida por San Joaquín. En primer término, centro del cuadro, seis mujeres, una con la Virgen en sus brazos, se disponen á lavar á la recién nacida. Un perrito blanco, hecho con poquísimas pinceladas, muestra de la maestría y del talento simplificador del pintor, se encuentra cerca del grupo. En el fondo, á la izquierda, una figura ligera y vaporosa, una figura á lo Tintoretto, cruza la escena. En lo alto de la habitación aparecen tres angelitos con cintas y lazos.

2.° *Presentación al Templo* (Lámina 20). En un ambiente de gran decoración, rica y exuberante, se ven, á la izquierda, figuras ricamente ataviadas, á cuya cabeza van San Joaquín y Santa Ana. Es curioso ver el tipo hebraico que Valdés ha sabido dar á estas figuras. Á la derecha, hay escalera por la que la figurita de la Virgen comienza á subir, graciosa y resuelta. En lo alto de un arranque de la escalera, un sacerdote y otros dos personajes esperan la llegada de la Virgen. El ambiente general del cuadro es de regocijo y de fiesta. Enteramente á la izquierda del cuadro, y en primer término, una figura y una co-

lumna, en oscuro, tienen por único objeto el buscar un efecto de ponderación y masas, efecto tantas veces ejecutado por Valdés.

3.° *Desposorios de la Virgen* (Lámina 21). En el centro, el gran sacerdote bendiciendo la unión de San José y la Virgen que tienen las manos unidas. Cuatro figuras á la derecha. Á la izquierda una sola, quizá la de un negro vestido de rojo tan peculiar y típico de este pintor. Á la izquierda en primer término, dos figuras que destacan por oscuro, siempre buscando el mismo efecto, de cierto carácter que recuerdan algunas figuras rembranescas. El fondo arquitectónico, rico, es semejante al del cuadro anterior.

4.° *La Anunciación* (Lámina 22). Cuadro sumamente característico de su autor, que muestra en él varias de sus cualidades salientes. Á la izquierda, la columna oscura con el efecto, ya citado, de contra luz. Un dosel cubierto de tapiz rojo, tan transparente y puro de color que podría pasar por un trozo pintado por el procedimiento veneciano de veladuras. La figura de la Virgen, de un carácter realista marcado, es sumamente suelta. Su mano colocada sobre el pecho con gentil movimiento, expresa su éxtasis. En lo alto un rompimiento con varios ángeles. Á la derecha el ángel anunciador. En primer término,



Desposorios de la Virgen.

Colección de Sir Edgard Vincent.—Esher (Inglaterra).

lumna, en [illegible] tienen por único objeto el [illegible]car un [illegible] de ponderación y masas, efecto tantas [illegible] [illegible]tado por Valdés.

3.° [illegible] (Lámina 21). En [illegible] [illegible]diciendo la unión [illegible] las manos uni- [illegible]

[illegible] peculiar y típico de este pintor. Á la izquierda en primer término, dos figuras que des[illegible] oscuro, siempre buscando el mismo efecto, de cierto carácter que recuerdan algunas figuras rembranescas. El fondo arquitectónico, rico, es [illegible] al del cuadro anterior.

4.° *[illegible]* ([illegible] 22). Cuadro su[illegible]mente característico de su autor, que muestra en él varias de sus cualidades salientes. Á la izquierda, la columna oscura con el efecto, ya citado, de contra luz. Un dosel [illegible] rojo, tan transparente y [illegible] podría pasar por un trozo [illegible] el procedimiento veneciano de vela[illegible] [illegible] figura de la Virgen, de un carácter [illegible] marcado, es sumamente suelta. Su mano [illegible] sobre el pecho con gentil movimiento [illegible]presa su éxtasis. En lo alto un rompimiento [illegible] varios ángeles. Á la derecha el ángel anun[illegible]. En primer término,



en el suelo, está la nota vibrante y curiosa de este lienzo; dos ángeles, con movimiento atrevido, sostienen el jarrón simbólico con las emblemáticas azucenas y se lo llevan á la Virgen.

5.° *El Nacimiento del Niño Dios* (Lámina 23). Más dramático y sombrío que los anteriores, dominando la nota verdosa, muy oscura. Á más de la Sagrada Familia, figuras de campesinos y pastores; todo envuelto en la penumbra. En lo alto un rompimiento con tres ángeles que sostienen el *Gloria*... y después algo así como unas letras en las que pudiera verse J. B. L. ¿Será posible? Las iniciales de Valdés Leal, después del Gloria, sería quizá demasiado atrevimiento.

6.° *Adoración de los Reyes* (Lámina 24). Fondo de rico templo. Á la derecha, la Sagrada Familia bajo el portal grandioso. Á ella se acercan los Reyes. Lo más característico del cuadro es el acompañamiento de los Reyes, caballeros, jinetes, caballos, estandartes, trompetas, gallardetes; todo allí está con movimiento, con un brío y una seguridad de maestro que domina su arte y lo expresa con personalidad inconfundible.

De la misma época que los cuadros de esta serie de la Vida de la Virgen y pertenecientes á la misma colección, en Inglaterra, proviniendo del mismo origen, pero de asunto totalmente dife-

rente, es el de *Salomé danzando* (0,48 m. × 0,35 metros, lienzo). Á la izquierda, en primer término, se ve á Salomé, probablemente copiada de una comedianta de la época de Valdés, adelantando graciosamente la pierna izquierda y animando la danza con castañuelas en las manos. Es realmente gracioso y atrevido, hacer bailar á este personaje bíblico unas sevillanas: el movimiento es, en efecto, el de la popular danza andaluza. Á la derecha, el Tetrarca y Herodías, sentados á una mesa servida. Más en el fondo dos hombres, uno con guitarra y otro, al parecer, sentado. No podemos por menos, al ver esta figura, de acordarnos de las de Watteau, todo gracia y espíritu, interpretada ésta no obstante con la clásica austeridad española. La tonalidad general de los cuadritos es dorada verdosa, caliente, apareciendo los típicos rojos del autor. El toque muy gracioso y relativamente pequeño á pesar de lo gordo de la tela, poco propia para estos tamaños.

Desde los años de 1666 á 1672 se sabe de varios encargos y trabajos en que ocupó su actividad. En efecto, en el 66 doró y pintó la reja que por auto capitular se mandó poner en la antesacristía mayor de la Catedral. En 1668 dió carta de pago por el dorado y estofado del cuadro del



La Anunciación.

Colección de Sir Edgard Vincent.— Esher (Inglaterra).

rente, es el de *Salomé danzando* (0,48 m. × [illegible] metros, lienzo). A la izquierda, en primer término, se ve á Salomé, probablemente copiada de una [illegible] de la [illegible] de Valdés, adelantando [illegible] izquierda y animando [illegible] en las manos. [illegible] dalusa. A la derecha, [illegible] sentados á una mesa servida, [illegible] hombres, [illegible] [illegible] [illegible] ga, de acordarnos de las de Watteau, todo gra[illegible] no obstante con la [illegible] tonalidad general de los cuadros [illegible], calienté, apareciendo los tipos [illegible] del autor. El toque muy gracioso y relativamente [illegible] á pesar de lo gordo de la tela, poco propio para estos tamaños.

Desde los años de [illegible] á 1672 se sabe de varios encargos y trabajos en que ocupó su actividad. En efecto, en [illegible] y pintó la reja que por auto capitular se [illegible] poner en la ante[illegible] de pago por el dorado y estofado del cuadro del



altar mayor y arco toral de la capilla mayor del Convento de San Antonio de Pádua y la imagen de talla para dicho altar. Por encargo del cabildo de aquella Catedral grabó al agua fuerte también en el año de 1668 tres láminas pequeñas de la custodia de plata que hiciera el famoso orfebre leonés Juan de Arfe, con las mudanzas y adiciones que por igual tiempo acababa de hacer en ella el platero Juan de Segura. Hizo otro grabado que comprendía toda la custodia. Por este encargo del Cabildo se le pagaron 2.500 reales.

En 1671 intervino, con su talento, en la decoración y ornato de las solemnes funciones con que la ciudad de Sevilla celebró la canonización del Rey de España, San Fernando, en los que, al decir de Palomino, intervino «acudiendo con sus Trazas, Modelos y dirección de Arquitectura, Ornatos, Historia y Geroglíficos, á tan estupendas máquinas». Al propio tiempo que intervenía en la dirección de estos ornatos, grabó una lámina del aparato que con este motivo se levantó en la Catedral, aparato que él mismo había trazado y dirigido, acompañado del escultor Bernardo Simón de Pineda. Hizo también los grabados para la obra de Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana al nuevo culto del Señor San Fernando.* Sevilla, 1671.

Y como quiera que en esta época le encontramos manejando con frecuencia el buril, á estos años puede y debe atribuirse el grabado en que él mismo se representa, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y del cual ya hemos hablado. La edad que en él parece representar el artista es de unos cuarenta años, es decir la que tendría por ese tiempo.

El año de 1672 volvió Valdés Leal á Córdoba, en donde estuvo en relación con Palomino, joven á la sazón de diez y nueve años, y de lo que allí hiciera nada podría decirse más atinado que copiar al propio Palomino, el cual dice así hablando de Valdés Leal: «Yo, llevado de mi afición, aunque muchacho, le visité y viendo algunos principios míos de aquella edad, y que allí faltaba quien pudiese entonces darme la luz conveniente para mi adelantamiento, me dió algunos documentos para mi gobierno, que estimé y aprecié mucho, como de hombre verdaderamente erudito y práctico en la Facultad.

»Pintó en este tiempo diferentes cuadros para particulares; y en especial un juego de Lienzos de diferentes Vírgenes para el Jurado Thomas del Castillo, en que yo le ví pintar algunas veces, y de ordinario era en pie, porque gustaba de retirarse de cuando en cuando, y volver pronta-



El Nacimiento del Niño Dios.

Colección de Sir Edgard Vincent. (Esher Inglaterra).

Y como quiera que en esta época le encontramos manejar [illegible] con frecuencia el buril, á estos años puede [illegible] atribuirse el grabado en que él mismo [illegible]nta, que hoy se conserva en la [illegible] de Madrid y del cual ya [illegible] parece representar [illegible] nos, es de[illegible]

[illegible]

[illegible]lla, en donde estuvo en relación con Palomino, joven á la sazón de diez y nueve años, y de lo que allí hiciera nada podría decirse más atinado que copiar al propio Palomino, el cual dice así [illegible]do de Valdés Leal: «Yo, llevado de mi [illegible] le visité y viendo algunos [illegible]

[illegible] conveniente para mi adelantamiento, me dió algunos [illegible] para mi gobierno, que estimé y aprecié mucho, como de hombre [illegible]mente erudito y prá[illegible] la Facultad.

»Pintó en este tie[illegible] cuadros para particulares; y en esp[illegible] juego de Lienzos de diferentes Vírgenes [illegible] el Jurado Thomas [illegible]

y de ordinario era en [illegible] que gustaba de retirarse de cuando en [illegible], y volver pronta-



mente á dar algunos golpes, y vuelta á retirarse; y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar, con aquella inquietud y viveza de su natural genio.»

Noticias son estas de gran interés; nos muestran, á más del carácter de Valdés Leal, su manera de pintar, que es, en efecto, la que más cuadra á su técnica, y hemos de darles veracidad por tratarse de testimonios personales y de escenas de juventud que impresionarían al joven principiante Palomino, al encontrarse por vez primera ante un maestro de fama.

Estos cuadros que hiciera en Córdoba en este año, no son hoy conocidos.

Poco paró Valdés en dicha ciudad, pues en el mismo año de 1872 aparece nuevamente en Sevilla, produciendo sus obras más famosas, las del Hospital de la Caridad, cuyo estudio nos ocupará en el siguiente capítulo.



Adoración de los Reyes.

Colección de Sir Edgard Vincent.—Esher (Inglaterra).

CAPÍTULO V

EL HOSPITAL DE LA SANTA CARIDAD EN SEVILLA.—D. MIGUEL MAÑARA Y SU RELACIÓN CON VALDÉS LEAL.—OBRAS DE VALDÉS LEAL EN LA CARIDAD.

Á mediados del siglo XVII existía una Hermandad en Sevilla que se empleaba en enterrar á los difuntos pobres, asistir á los ajusticiados, y recoger mendigos enfermos para llevarlos á los Hospitales. Formaban parte de esta Hermandad algunos varones ilustres y su domicilio religioso estaba en una modesta capilla, llamada de San Jorge, á la orilla izquierda del Guadalquivir entre las Atarazanas y la torre de la Plata.

Esta fundación se transformó y adquirió noble y generoso impulso en esta época, gracias al celo y abnegación de D. Miguel Mañara.

Este caballero sevillano, cuya vida ha transformado por completo la tradición y la leyenda, hasta el punto de haberla presentado como la encarnación humana del famoso D. Juan, es una de

las figuras más interesantes y representativas de la España del siglo XVII (1).

Pertenecía á una familia de origen corso, domiciliada en Sevilla. Su madre ya vió la luz en tierra sevillana. Era una de aquellas familias llamadas de «Cargadores de Indias», en las que algunas veces se encontraba sangre noble y siempre riquezas, por lo lucrativo de sus trabajos. En ésta iban acompañados el distinguido abolengo y la posición brillante, de una gran piedad religiosa.

Á los siete años consiguió su padre que su hijo Miguel se cruzara como caballero de la orden de Calatrava.

Pasó su juventud en la casa paterna, gozando de vida opulenta y relacionado con lo más brillante de la aristocracia de la ciudad.

Contrajo matrimonio á los veintidós años, en Granada, con doña Gerónima Carrillo de Mendoza, heredera de cuatro señoríos.

¿Qué ocurrió en estos años de su juventud

---

(1) Nació en 3 de Marzo de 1627 y fué bautizado el mismo día en la parroquia de San Bartolomé según reza una lápida en el baptisterio de esta iglesia: «El insigne Varón D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca, prodigio de ardientísima piedad, recibió el agua del santo bautismo en esta pila de S. Bartolomé en 3 de Marzo de 1627. La Hermandad de la Santa Caridad dedica esta memoria á su Venerable Fundador. Sevilla, 1862.»

Murió en 1679.

para haber dado lugar á la leyenda que de él se ha formado? Sus biógrafos ponen especial interés en negar rotundamente su vida licenciosa y de desenfreno. Nada terminante y concreto llega hasta nosotros que pueda explicar esa leyenda. Parece que hasta cierto momento su vida fué mundana. Á esta época habría que referir las leyendas que le atribuye la imaginación popular. Las hay de todo género y para todos los gustos, bellas y poéticas como la de las doncellas y los rosales, absurdas y torpes como la del decomiso de los jamones y perfectamente inverosímiles como la de la Calle del Ataúd.

Lo único cierto é histórico es que Mañara, joven aún, entró en vida ajustada, y poco después, con motivo de la muerte de su esposa, apartó su existencia y su pensamiento de todo lo humano, encaminándolos exclusivamente á la oración y á la piedad.

Tenía intención de ingresar en alguna orden religiosa, cuando un día casualmente encontró á la puerta de la capilla de San Jorge al Hermano Mayor de la Caridad. Éste le impuso en las obras que la Hermandad se empleaba, y Mañara, desde el instante aquel, quiso compartir con los Hermanos su misión piadosa.

Desde aquel momento fué tal su humildad,

castidad y recato, que fué nombrado en breve Hermano Mayor con el voto de todos.

Á partir de entonces su vida es un dechado de perfecciones de orden moral. Con su propia fortuna y el auxilio por él recabado de la nobleza y gente adinerada de la ciudad, funda el Hospicio de peregrinos, el Hospital para la curación de enfermos pobres, é instituye la Congregación de los Hermanos de Penitencia.

Refleja su humildad en sus trabajos literarios, especialmente en el *Discurso de la Verdad*, al que por modestia no permitió que se pusiera el nombre del autor huyendo de la estimación que de ello le pudiera resultar.

En su desprecio á todo lo humano llega á decir de sí mismo (Testamento de Mañara, cláusula primera). «Yo, D. Miguel Mañara, ceniza y polvo, pecador desdichado, pues los más de mis malogrados días ofendí á la Majestad Altísima de Dios mi Padre, cuya criatura y esclavo vil me confieso. Serví á Babilonia y al Demonio su Príncipe con mil abominaciones, soberbias, adulterios, escándalos y latrocinios, cuyos pecados y maldades no tienen número, y solo la gran sabiduría de Dios podrá numerarlos, y su infinita paciencia sufrirlos, y su infinita misericordia perdonarlos.»

Y ordenó que encima de su sepultura se pusiera una losa con esta inscripción: «Aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen á Dios por él.»

Mañara desarrolló no sólo la misión de aquella Hermandad, sino su capilla y dependencias siendo el fundador de la que desde su época hasta hoy existe. Á él se debe la Iglesia de este Hospital, construída por el arquitecto Pineda, de 1661 á 1664; algo barroca, pero llena de carácter y de sabor de época. Hizo que se decorara por los mejores artistas que entonces había en Sevilla, dejando á la posteridad una serie de cuadros de Murillo y de Valdés Leal, que son de lo más importante que produjeron sus pinceles inmortales.

De Valdés posee varias. Comenzaremos por hablar del retrato que hizo á Mañara y éste podrá llevarnos á buscar la relación que existiría entre uno y otro de estos dos interesantes personajes.

Este retrato es obra de interés excepcional. Consérvase en el mismo sitio para el que fué pintado: el salón en que se reúnen los Hermanos de esta fundación piadosa. El pintor retrató á su modelo sentado en un banco, ante la mesa presidencial, y precisamente en aquel mismo salón.

La Hermandad, con muy buen acuerdo, ha hecho que todo se conserve allí tal y como estaba en época de Mañara y tal y como aparece reproducido en el lienzo de Valdés. La sala, el bufete con el atril, la Cruz, el libro de la Regla, las votaderas y el banco, son copias exactas de los originales allí presentes. Sólo la figura del famoso caballero, no aparece sino en imagen, pero con tal intensidad de vida, con expresión tan maravillosa, que parece un redivivo que continúa exponiendo á través de los siglos la regla de aquella fundación á la que dedicó todo cuanto poseyó en su vida terrena.

Impresión profunda produce este lienzo. ¡Poder maravilloso del arte que, por medios materiales y sencillos, evoca y presenta en sustancia ante nosotros, un mundo muerto y lejano!

Aquella figura es algo más de lo que á primera vista parece. No es sólo el retrato de Mañara, es su espíritu, el espíritu que fundó la caridad, es el desengaño, el pesimismo llevado á su más alto grado. Es aquello de una tristeza abrumadora.

D. Miguel Mañara representa allí unos cuarenta años corridos. Tiene aspecto enfermizo, color pálido, ojos negros grandes, nariz aguileña, barba pobre, bigote y perilla negros, y poco pelo en la

cabeza. Es un tipo meridional, fino, inteligente y expresivo. Se le representa con amplio manto negro adornado con la cruz de Calatrava. Levanta ligeramente la mano derecha exponiendo la regla de la Hermandad. Su mirada la dirige al espectador. La figura y la mesa ocupan la derecha del cuadro. Á la izquierda, un niño, en traje de los antiguos hermanos enfermeros del hábito de penitencia, impone silencio al espectador con el índice en los labios. Este niño con su actitud contribuye á dar mayor misterio é impresión al cuadro. ¿Qué significa esa actitud? Dos versiones pueden atribuírsela: silencio, que está hablando Mañara; ó bien: de lo que aquí oigáis y determinéis (claro es que se refiere á los acuerdos de la Hermandad), no digáis nada. Probablemente esta segunda versión es la exacta, pues está conforme con la Regla porque aquellos Hermanos se gobiernan. En el fondo hay un cuadro y á la izquierda un rompimiento por el que se ve otra habitación bastante oscura con un estante de libros y encima de él una calavera y un reloj de arena. El pavimento lo compone un solado de baldosines blancos y negros y en él, á la derecha, hay arrojada una carta con la siguiente dirección: «Á D. Miguel Mañara Vizentelo de Leca, Cavallero del orden de Calatraba gde. Dios.

Probincial de la Hermand. y ermano mr. de la ssta. Charidad de nro. señor Jesucristo. Pm. R. Sevilla.» Á la derecha de esta carta hay otro papel. Allí está la firma. Alguien sostiene que además se ve la fecha de 1657. Nosotros podemos asegurar, después de bien examinado este trozo del cuadro, que los caracteres de la fecha están ilegibles. El cuadro es muy posterior á esa fecha, como ahora veremos.

Su técnica es magistral. No podemos relacionarla con otras de este pintor, á no ser la de las Postrimerías. En una y otra se ve que Valdés se superó á sí mismo, y no sólo como técnica, sino también como concepción y conjunto, se nos presenta en ellas más igual, más ponderado y más maestro que nunca. La tonalidad general del retrato es oscura, dominando un tinte verdoso muy particular. Es completamente la antítesis de las obras del artista del año 1657, sin que se relacione tampoco mucho más con las de 1660, á pesar de ser éstas menos luminosas y finas. Su conservación es mediana, se aprecian repintes en varios sitios, pero están hábilmente hechos y no descomponen el admirable conjunto del cuadro.

Es suficiente el estudio de la técnica de esta obra, para atribuirla á época del pintor mucho



In Ictu Oculi.

Hospital de la Caridad.—Sevilla.

Probincial de la Hermand. y ermano mr. de la ssta. Charidad de nro. señor Jesucristo. Pm. R. Sevilla.» À la derecha de esta carta hay otro papel. Allí está la firma. Alguien sostiene que además se ve la fecha de 1657. Nosotros podemos asegurar, después de bien éxaminado este trozo del cuadro, que los [illegible] de la fecha están [illegible], [illegible] como ahora veremos.

Su técnica es magistral. No podemos [illegible]narla con otras de este pintor, á no ser la de las Postrimerías. En una y otra se ve que Valdés se superó á sí mismo, y no sólo como técnica, sino también como concepción y conjunto, se nos presenta en ellas más igual, más ponderado y más [illegible] que nunca. La [illegible] general del re[illegible] [illegible] dominando un tinte verdoso muy [illegible] la antítesis de las obras del artista [illegible] se relacione tampoco [illegible] á [illegible].

[illegible] conservación es mediana [illegible] aprecian repintes en varios sitios, pero [illegible] hábilmente hechos y no descomponen el [illegible] conjunto del cuadro.

Es suficiente el estudio [illegible] la técnica de esta obra, para atribuirla á [illegible] del pintor mucho



más avanzada que la del año 57, pero hay otras dos razones fundamentales que apoyan nuestra idea. Es la una, que en dicho año de 57, Mañara contaba sólo treinta años, edad que, en modo alguno, se puede considerar que representa el caballero allí retratado. Por si esto no bastara, la inscripción ya citada que aparece en un sobre, en el suelo, nos demuestra que el retrato es del año 1663 en adelante, pues dice en la inscripción «... y ermano mr. de la ssta. Charidad...» y Mañara no fué Hermano mayor hasta el día de Navidad de 1662 (1). Pero aún creemos nosotros que es bastante posterior á esta fecha. Parece natural que sea del año 1672 ó alguno próximo, época en la que Valdés trabajó para esta fundación. Mañara estaba entonces en sus cuarenta y cinco años, que es lo que representa, era Hermano mayor, y sobre todo la técnica de la obra, análoga á la de los cuadros de las Postrimerías, así hace que razonadamente lo pensemos.

Este año de 1672 es el momento culminante de la vida del artista.

En él, como hemos dicho, ejecutó sus dos obras

---

(1) Padre Juan de Cárdenas: *Breve relación de la Muerte, Vida y Virtudes del Venerable Caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca*, pág. 18. Sevilla, 1874.

famosas *Jeroglíficos de nuestras Postrimerías*, obras de una singularidad tal, que puede asegurarse que ningún pintor de ningún país en época ninguna, concibió nada tan pesimista ni tan macabro. Era natural; eso estaba reservado por designios históricos para un artista español, que no hubiera jamás salido de España, y que floreciera en la segunda mitad del siglo XVII.

Estos dos lienzos de igual tamaño (2,20 metros × 2,16 m.), terminados en su parte alta en medio punto, fueron hechos para la Iglesia de esta Hermandad, donde aún figuran. No tienen firma ni fecha, pero se les puede asignar la de 1672, porque se conserva en el Archivo de este Hospital, en las cuentas que van al fin del libro de actas de dicho año, una que dice: «Item, dos lienzos con molduras doradas de Jeroglíficos de Nuestras Postrimerías. Cinco mil setecientos y cuarenta reales».

Describamos ligeramente estos cuadros antes de hacer acerca de ellos algunas observaciones. Los denominaremos por la inscripción que en ellos respectivamente aparece: *In Ictu Oculi* (Lámina 25), y *Finis gloriæ mundi* (Lámina 26). Bastan los títulos para hacerse idea del espíritu que les anima.

In Ictu Oculi: La muerte en forma de esquele-

to avanza con horrible mueca llevando bajo el brazo izquierdo un féretro y en la mano del mismo lado una guadaña. Con la mano derecha apaga la llama de un cirio, colocado con su candelero, encima de un sepulcro, leyéndose alrededor de la llama, *In Ictu Oculi*, es decir, en un abrir y cerrar de ojos. Pero el esqueleto no se contenta con esto, sino que viene atropellándolo todo á su paso y pisotea ricos despojos allí amontonados: mitras, coronas, cetros, báculos, capas, arneses, armas y libros en confuso desorden. Por si algo pudiera quedar olvidado, el pie izquierdo del esqueleto se planta en un globo mundial. Ni puede decirse más, ni cabe expresar mejor tantos horrores.

Finis gloriæ mundi. En una oscura bóveda vense tres féretros rotos y abiertos; dos, en primer término, en direcciones opuestas entre sí, muestran los cadáveres corruptos de un obispo con capa, mitra y el báculo entre las manos, y de un caballero envuelto en el manto blanco de la Orden de Calatrava. Más al fondo se ve el tercer féretro con su correspondiente cuerpo más carcomido aún que los anteriores, y á sus pies otros restos humanos en montón. Un buho contempla la escena desde la izquierda, encaramado en una escalerilla de piedra. En la parte superior

se deja ver entre nubes un brazo, y pendiente de su llagada mano una balanza, en cuyos platillos, que llevan respectivamente las inscripciones de *Ni más, Ni menos,* se representan alegóricamente los vicios y las virtudes. Al pie del cuadro en una cinta aparece la inscripción-*Finis gloriæ mundi.*

Estas dos obras, más conocidas que otras de Valdés, son las que han dado al artista su fama de pintor de horribles escenas y de fúnebre dramatismo. Pero, nótese bien, nosotros que venimos siguiendo sus obras cronológicamente, podemos afirmar que estas son, con alguna otra, excepciones por su asunto en la producción del pintor. Le hemos visto creando escenas de vida, alegres, completamente antitéticas á las de las postrimerías. Claro está que en general las obras por él producidas son de carácter religioso; débese esto á su época, á su escuela, etc., pero de ahí á concebir tan terribles escenas, hay un abismo que Valdés no franqueó nunca más que en esta ocasión. Por lo tanto, debemos pensar que estas creaciones son hijas de otra fantasía, de la de Mañara, y en ellas más que en parte ninguna podría encontrarse la psicología del noble caballero que llega á nosotros con personalidad histórica y envuelto al propio tiempo en una aureola fantástica y popular.



Finis gloria mundi.

Hospital de la Caridad.—Sevilla.

se deja ver entre nubes un brazo, y pendiente de su llagada mano una balanza, en cuyos platillos, que llevan respectivamente las inscripciones de *Ni más, Ni menos*, se representan alegóricamente los vicios y las virtudes. Al pie del cuadro en una [illegible] *gloriae mundi.*

[illegible] estas de [illegible]

de pintor de horribles escenas y de lúgubre dramatismo. Pero, [illegible] mos siguiendo sus obras [illegible], podemos afirmar que estas son, con alguna otra, excepciones por su asunto en la producción del pintor. Le hemos visto creando escenas de vida, alegres, completamente antitéticas á las de las postrimerías. Claro está que en general las obras por él producidas son de carácter religioso; débese esto á su época, á su escuela, etc., pero de ahí á considerar tan terrible [illegible] hay un abismo que Valdés no [illegible] en esta ocasión. Por [illegible] que estas creaciones son [illegible] fantasia, de la de Mañara, y en ellas [illegible] parte ninguna podría encontrarse la p[illegible] del noble caballero que llega á nosotros [illegible] personalidad histórica y envuelto al propio tiempo en una aureola fantástica y popular.



¿Cómo era D. Miguel Mañara? En su vida, como nos lo pinta el Padre Juan de Cárdenas, el altruista, el abnegado, el padre de los desvalidos, de los enfermos y de los pobres, el Hermano mayor, modelo, de la Santa Caridad, digno de la beatificación porque hoy sus sucesores trabajan, y de cuantos respetos y honores para él se recaben. Pero al propio tiempo, su imaginación, su inteligencia, no se contentaban con esto, y, ávido de místicas sensaciones, llegaba á recrear su espíritu con escenas de humano sufrimiento y visiones de ultratumba. La continua idea de este hombre, su meditación constante, estaba puesta en la idea de la muerte y de las postrimerías. Pero para él no eran bastante la tristeza y el desconsuelo que la muerte lleva consigo, y su espíritu se gozaba en acariciar aquella idea con exquisiteces de tortura y refinamientos de martirio.

Dado el nivel intelectual español de entonces se comprende que Mañara podría departir con reducido número de gentes. Al encontrarse con Valdés, hombre inteligente é imaginativo, halló en él su pintor, su intérprete. Nosotros nos los representamos frente á frente en los días en que le hiciera el retrato, solos en aquel salón de la Caridad, Mañara hablando y Valdés silencioso, tra-

tando de escudriñar y sorprender, en los gestos de su modelo, los rasgos con que había de caracterizarlo en el lienzo. De aquellas conversaciones saldría la concepción de estos dos cuadros. Valdés comprendió bien la idea y la realizó con maestría y reflejando toda la intensidad necesaria á su expresión.

Otro dato más, casi terminante, nos prueba que las obras están ideadas por Mañara. En efecto, es ostensible que dos párrafos del «Discurso de la Verdad» sirvieron de primera idea á los lienzos. En uno, núm. XVIII, dice: «Repara la diversidad de santos que ocupan las faldas de este santo monte, y por subir á su cumbre con más ligereza, como se van desnudando de todo lo que les hace estorbo para subir á lo alto. Mira aquel rey arrojando la corona; al otro poderoso el dinero; al letrado los libros; al soldado las armas, y todo lo que les embaraza el camino es despreciado de su denuedo.» Estos objetos son precisamente los que aparecen en el suelo del cuadro *In Ictu Oculi*. En el otro lugar del «Discurso de la Verdad», núm. IV, se da la idea del otro lienzo, dice así: «Mira una bóveda: entra en ella con la consideración, y ponte á mirar tus padres ó tu mujer (si la has perdido) ó los amigos que conocías: mira que silencio. No se oye

ruido: solo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe... ¿Y la mitra y la corona? también acá las dejaron».

Que no fuera del pintor la invención de los asuntos, poco importa para el valor artístico de la obra. El se identificó con aquellas ideas y representó en los lienzos lo que bien á la vista está en ellos, aun cuando no hubiese subrayado la explicación de su argumento con sendas leyendas *In Ictu Oculi* en el uno y *Finis gloriæ mundi* en el otro. No titubeó en manifestar con el mayor atrevimiento lo que se trata de revelar. Acometió de frente ambos asuntos y creó dos obras genuinamente expresivas y hasta para algunos repugnantes. Parece que Murillo, cuando su autor le mostró estos cuadros, exclamó: «Compadre, esto es preciso verlo con las manos en las narices.»

No es de creer que Valdés pudiera pintar estas obras copiando, no ya el conjunto, pero ni siquiera los detalles, de la realidad y, sin embargo, ¡cuán realistas son! ¡Cómo se recreó en la ejecución de aquellos dos rostros descompuestos, de aquellos lujosos atavíos mundanos de gente de tan alta alcurnia, destrozados por las humedades y el abandono y roídos de los gusanos, insectos y reptiles que entre ellos pululan! No omitió de-

talle alguno para hacer resaltar la intención de su significado.

Estos cuadros se colocaron en el sitio que hoy ocupan, á los pies de la iglesia y al lado de la puerta, sin duda con objeto de que todo el que entre tenga que verlos necesariamente.

La resolución técnica de ambos lienzos es completa. El pintor mostró en ellos todas sus cualidades y supo omitir las deficiencias que se advierten en otras obras. Bien compuestos y sabiamente dibujados, ricos de color y armónicos en su conjunto es imposible hallar reparos que oponer á su ejecución.

Completa la serie de obras de Valdés que guarda esta Hermandad, otra de diferente carácter y de menos interés. Es en la que se representa la *Exaltación de la Santa Cruz*, enorme lienzo en forma de medio punto colocado en el fondo del coro de esta iglesia. La cruz de gran tamaño ocupa el centro del lienzo. A los lados están el Patriarca Zacarías con traje cardenalicio, seguido de sacerdotes y religiosos, y el emperador Heraclio con numeroso séquito de magnates, caballeros y soldados, en el momento en que se despoja de sus vestiduras imperiales. En el fondo se ve una ciudad y en el cielo aparece la gloria con la Virgen rodeada de santos y de ángeles.

A pesar de la importancia que da á esta obra el gran número de personajes representados, no ofrece interés grande. Está la escena aglomerada, medianamente compuesta, y adolece de cierta vulgaridad. Examinada por trozos gana no obstante, pues tiene cabezas y hasta figuras enteras magistralmente ejecutadas. La figura de Heraclio recuerda bastante al San Hermenegildo, de Toledo, citado ya en este libro.

El boceto de este cuadro formaba parte de la Galería que hasta hace pocos años se guardaba en el palacio de San Telmo de Sevilla. Figura en el «Catálogo de los Cuadros y Esculturas pertenecientes á la Galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Sres. Infantes de España, Duques de Montpensier. Sevilla, 1866». Está registrado con el núm. 188 de este Catálogo «*La Invención de la Cruz,* alto 2 pies; ancho 3 pies 6 pulgadas». No sabemos dónde habrá ido á parar este boceto vendido con los otros cuadros que salieron de San Telmo.

Los frescos que decoran las pechinas de la cúpula de esta iglesia se atribuyen á Valdés Leal. Represéntanse en las pechinas á los cuatro evangelistas y en el alto de la cúpula á varios ángeles. No recuerdan estas obras poco ni mucho el arte del pintor; son cosa insignificante. Puede

que contribuya al efecto que producen hoy, su deplorable conservación.

Por documento se tiene noticia de que el pintor conservó relación con la Hermandad en años posteriores al 1672. En efecto, en 1674 dió carta de pago á la Caridad por el dorado y estofado de su retablo mayor, y de ese mismo año es el dibujo que hizo como portada al *Libro General de Inventarios de esta Hermandad de la Sta. Caridad de Ntro. Señor Jesucristo. Año de 1674.* Es poco importante, es un capricho, pero ejecutado con gracia y donosura. Es un dibujo alegórico y referente á la misión de la Hermandad, dibujado á lápiz, apretado á pluma, dado el claro oscuro con sepia ligera y coloreado después en ciertos sitios con un rojo ligerísimo. Es precioso.

Una hoja suelta que se conserva con este libro, celosamente guardado en el Archivo de esta Hermandad, es muy curiosa, dice: «La portada de este libro es de mano de Don Juan de Valdes Leal. En lo que no hai duda alguna y lo asegura con la misma certeza que si lo viera Juan Agustin Cean Bermudez».

Y tiene razón el sabio historiador de arte; aquello es de Valdés, indudable, personalísimo.

CAPÍTULO VI

TRABAJOS DEL ARTISTA DE LOS AÑOS DE 1673 Y 74.—SERIE DE CUADROS DE LA VIDA DE SAN IGNACIO.—VIAJE DE VALDÉS LEAL Á MADRID.—SU ESTANCIA EN LA VILLA Y CORTE.

En el año de 1673 encargó á Valdés Leal el Arzobispo de Sevilla, que á la sazón lo era don Ambrosio Spínola, que pintase la vida de San Ambrosio para el oratorio bajo de su palacio. El artista ejecutó el encargo en varios cuadros, pequeños unos y medianos otros, de los cuales nada podemos decir por ser hoy en absoluto desconocidos. Se ocupó luego en el dorado y estofado del oratorio. Pruébanos esto que Valdés se encargaba con frecuencia de estas obras de decoración y arreglo de capillas, retablos, etc., pues ya le hemos visto en varias ocasiones dedicado á estas empresas que hoy llamaríamos de arte decorativo ó industrial.

El año siguiente, el de 1674, fué también fecundo para Valdés. En él pintó los cuadros de

la vida de San Ignacio que hoy se conservan en el Museo de Sevilla. Son numerosos y de mérito muy vario, pues los hay, entre ellos, de los más notables que produjo y otros no más que medianos. En su conjunto demuestran cierta desorientación, inexplicable dada su maestría. En aquel año, y después de las obras de la Caridad, hubiera debido esperarse una producción definida y resueltamente orientada.

Son estas obras de espíritu intranquilo. ¿Ocurrió algo al artista en esta fecha que influyera desfavorablemente en su arte? Nada se sabe que confirme nuestras sospechas. La serie es, de todos modos, de interés por haber en ella algunas obras de indiscutible valor. La más saliente es: *Cristo apareciéndose á San Ignacio* (2,20 m. × 1,55 m., lienzo), Valdés representa el momento en que dirigiéndose el santo á Roma para fundar la Compañía de Jesús, se le apareció el Dios Padre quien le encomendó á su Hijo, y éste, volviendo el rostro hacia San Ignacio, le dijo: «Os seré propicio y favorable en Roma.» Aparece el Cristo á la derecha del lienzo, vestido de túnica de color gris azulado, flexible y movida, ciñéndose en la parte de la pierna marcando el desnudo. Su cabeza es hermosísima. La parte baja de esta figura es un trozo de fineza notable;

contrasta con la del santo, de carácter humano realista y que, de rodillas, con el negro traje de la Orden y extendiendo sus brazos en ademán de ofrecerse para conducir la Cruz, aparece en la parte izquierda del lienzo. En el fondo vese la puerta de una ciudad medio oculta por las nubes que rodean al Padre Eterno. En pequeño tamaño y á la izquierda de la composición, se representa el momento en que un hombre á caballo, acomete á uno de los compañeros del santo. Insistimos en dar importancia excepcional á la técnica de esta obra. Su tonalidad en la que dominan los grises, entre azulados y verdosos, es de gran fineza y originalidad. Conserva en ella Valdés sus cualidades de juventud, olvidadas al parecer en las obras de estos años. Ha ganado en realismo y carácter al interpretar la figura del santo. Ante la composición, pensamos si habrá visto para esta obra el famoso Cristo del Piombo.

Algo hay allí de la técnica de Velázquez (artista casi desconocido en esta época para Valdés), no poco de la de Murillo, pero todo inconscientemente asemejado. La obra es original y personalísima. Es toda ella una hermosa lección de técnica pictórica.

El Niño Dios con San Ignacio y San Francisco de Borja (2,20 m. × 1,35 m.) De hinojos á uno

y otro lado del mundo allí representado, sostienen aquellos santos en sus manos el monograma de la Orden I. H. S. con letras de fuego que arde sobre el globo. Encima se ve el Niño Jesús con la Cruz. A su derecha la Virgen postrada adora á su divino Hijo, y sobre ambas figuras parece descender el Padre Eterno y el Espíritu Santo. Serafines y ángeles, entre nubes, llevan algunos atributos de la Pasión. Es esta obra vulgar, su conjunto no seduce. La parte baja del cuadro es oscura; no así la parte superior. En esta hay bastantes repintes torpes, que descomponen el efecto total del lienzo. La figura de la Virgen, de gran movimiento, es no obstante, algo incorrecta.

Aparición de la Virgen á San Ignacio (2,17 m. × 1,60 m.) Representa la visita del Santo á Montserrat. Viste el santo de guerrero, arrodillado ante la Virgen que, con el Niño Jesús en sus brazos, se le aparece rodeada de nubes. A la izquierda se reproduce un pasaje de la vida del santo, cuyo fondo ofrece la vista de un convento. En su conjunto y á trozos parece obra de juventud y carece del brío y personalidad que ya manifestó el artista años antes.

San Ignacio herido en el Castillo de Pamplona (2,20 m. × 1,55 m.) Herido el santo en el sitio

que los franceses pusieron á Pamplona le fué enviado por Jesús, el Apóstol San Pedro para salvarle.

Al aparecer el Apóstol en la cámara en la que se hallaba San Ignacio, huye el espíritu infernal en forma diabólica, rompiendo en su huída los vidrios de una ventana. En este asunto encontró Valdés campo abierto á su imaginación pictórica. La obra, á pesar de sus desproporciones y trozos deficientes de arreglo y forma, es valiente de color con abundancia del rojo tan conocido y peculiar suyo.

San Ignacio aplacando á un energúmeno (2 m. × 1,65 m.) Cuadro de movimiento y atrevido pero muy desigual. El energúmeno y el santo están bien de expresión. Lo demás es flojo y está mal conservado. Nada vemos en él que refleje la época maestra de su autor.

Muerte de San Ignacio (2,20 m. × 1,65 m.) Se representa el cadáver del santo contemplado por varios personajes; en la parte superior aparecen ángeles entre nubes, y á la derecha, en tamaño pequeño, el acto de dar sepultura al santo. Es obra importante. Valdés vuelve á mostrarse maestro en dramatismo. La técnica también es magistral. La coloración del cadáver, la expresión de su boca, todo es acertado y notable.

La conservación de la obra es mediana, pero felizmente no está restaurada. Es, con el primero de los citados, el de Cristo apareciéndose á San Ignacio, el más notable de esta serie tan desigual.

Los dos lienzos de igual tamaño (2 m. × 1,65 metros), en los que se representa, respectivamente en cada uno, *Un reverendo Padre Jesuíta,* carecen de importancia. Están hechos al blanco y negro; no son obras típicas ni interesantes.

El Museo de Sevilla posee aún dos cuadros de Valdés Leal, no pertenecientes á esa serie de San Ignacio. *Un franciscano* (2,18 m. × 1,38 m.) en el que se representa á un religioso de esta Orden, á la entrada de una gruta, de rodillas, absorto en oración. Tiene cierta semejanza este lienzo con algunos de los de la serie antes citada. Es fino de tintas. Su conservación no es buena.

El otro es totalmente diferente de carácter. En cierto aspecto puede parecer una obra de juventud, pero, por otro lado, su maestría nos lo hace colocar en esta época del pintor. No tenemos ningún dato por el que le pudiéramos asignar fecha fija: Es este *San Basilio Magno y San Marcuri* (1,80 m. × 1,45 m.). Son dos hermosas figuras de carácter realista, quizá dos retratos detalladamente ejecutados. Este cuadro,

que habrá sido una obra importante, se encuentra hoy en muy mal estado de conservación.

A fines del año 1674 fué Valdés Leal á Madrid. Es la primera y única vez que este artista salió de la región andaluza. Es también el único momento en que se puso en relación con otros artistas que no fueran sus compañeros de Sevilla y Córdoba, y la única ocasión que tuvo de contemplar obras de pintores de otras escuelas distintas de la española. Sería curiosísimo tener datos, noticias concretas de sus impresiones en Madrid ante las obras de Rafael, de Ticiano, de Rubens, de tantos pintores de diferentes escuelas que formaban lo más notable de las galerías reales, pero, desgraciadamente, se sabe poco de este viaje de Valdés.

Contaba nuestro artista á la sazón cuarenta y cuatro años, su personalidad pictórica estaba por completo formada desde hacía ya tiempo y esto, unido á su precocidad, eran elementos desfavorables para que por mucho que le impresionara cuanto viera, cambiara ya en lo que tenía tan aprendido y que era tan suyo y personal. En efecto, sus obras de años anteriores nos demuestran que no trató de marchar por camino distinto que el seguido por él hasta entonces, lo cual comprueba una vez más que era artista

que obedecía á su propio sentimiento y talento, y que en su personalidad dejaban poca huella las obras de distinta tendencia que la suya, por muy notables que tales obras fueran.

Es casi seguro que Valdés, al dirigirse desde Sevilla á la capital y corte de España, pasase por Córdoba, en donde debió de detenerse poco, y luego por Toledo, en donde seguramente admiraría las obras del singular Greco, temperamento artístico en algo semejante al de Valdés, y del que tantos ejemplares se encontraban en el sinnúmero de iglesias de esta ciudad. Movimiento artístico no lo había ya en Toledo; la producción pictórica, floreciente años antes, había cesado por completo en esta fecha, y se había refugiado en Madrid, capital definitiva de España, desde principios de aquella centuria.

En Madrid eran aquellos los años últimos, pero aún brillantes de la Escuela de Madrid (1). Velázquez, que le hubiera recibido y servido en la corte, como hiciera años antes con Murillo, á título de paisano y por recomendaciones que de los sevillanos traería para el pintor de Cámara, había muerto ya en 1660. Pero sus obras, con-

---

(1) Puede consultarse: *The School of Madrid.* A. de Beruete y Moret. London, 1909.

servadas en el Alcázar, en el Buen Retiro y en otros sitios reales serían la admiración de Valdés. Los ejemplares supremos de arte realista, ejecutados con una ponderación sin igual y sin que manifiesten esfuerzo ni fatiga alguna, esos modelos de arte sintético que estaban llamados después á ejercer la más poderosa influencia que artista alguno ha conseguido en escuelas pictóricas ajenas á su raza, serían la revelación de un mundo nuevo para el pintor andaluz. Y serían doblemente admiradas, porque ya él había presentido algo de aquella técnica, de aquellas armonías sublimes, con la diferencia, no obstante, que separa el talento pictórico, del genio artístico.

El yerno y continuador de Velázquez, Martínez del Mazo también había muerto, en 1667. Quedaba por entonces como la figura de mayor prestigio de la escuela, Carreño, pintor de Cámara como los anteriores. Las figuras más salientes entre los pintores, á más de la de Carreño, eran Cerezo, su discípulo; Antolínez, sevillano como Valdés; Francisco Rizi, maestro famoso; Claudio Coello, y muchos otros de los últimos representantes de la tan brillante Escuela de Madrid.

Con todos conviviría Valdés Leal que, sabido es, venía precedido de fama; algunos de ellos, relacionados con la Casa Real, le facilitarían

visitar las Reales Colecciones. Acerca de esto dice Palomino (que aún permanecía en Córdoba): «Estuvo en la Corte, para ver las célebres Pinturas que hay en ella; y especialmente en los Palacios Reales y El Escorial, lo que admiro mucho. No se sabe, que hiciese cosa de Pintura, solo sí me dijo Claudio Coello que había ido á la Academia y que dibujaba dos ó tres figuras cada noche, galantería que muchos le han ejecutado por bizarrear.» Es decir que Valdés entró en la Academia de Madrid presumiendo é imitando en cierto modo á aquel pintor italiano que hizo lo mismo en la Academia de Sevilla y por cuya causa el propio Valdés le hizo la vida imposible en la ciudad andaluza. Rasgo es éste, que muestra una vez más su carácter y sus genialidades.

En cuanto á las obras de arte que en Madrid visitó Valdés, puede calcularse de su riqueza y variedad con tener en cuenta que excedían de 4.000 las incluídas en los inventarios formados á la muerte del que era Rey en aquel año, Carlos II, y que, en cierto modo, eran en su parte más escogida, las que ahora forman el Museo del Prado. Entonces se encontraban diseminadas en los Palacios y Casas Reales de Madrid, el Buen Retiro y sus Ermitas, la Casa de Campo, El Pardo, la Zarzuela, la Torre de la Parada, El

Escorial, Aranjuez y otros Palacios ya más distantes de la capital.

La estancia de Valdés Leal en Madrid no fué larga; la aprovecharía en ver y estudiar; no se tiene noticia de que realizara ninguna obra de empeño. Regresó á Sevilla en 1675, de donde ya no volvió á salir á ningún viaje largo ni de interés artístico.

CAPÍTULO VII

NOTICIAS REFERENTES Á LA VIDA DEL ARTISTA DESDE 1676 HASTA 1682.—SUS ÚLTIMAS OBRAS.—MUERTE DE VALDÉS LEAL EN 1690.

De nuevo en Sevilla Valdés Leal, es de presumir que continuara su labor fecunda. Sería verosímil pensar que estos años fueran los más brillantes de su producción. Su maestría demostrada más que nunca en el año de 72, su edad, y su viaje á la corte, razones eran para que el artista hubiera determinado en esta época de su vida, una actividad productora superior ó igual al menos, á la de años anteriores. No obstante, no fué así. Á los años que separan el de 1675, en que vuelve de Madrid, al de 1682, no se puede atribuir ninguna de sus obras importantes, al menos de las hoy conocidas.

Es raro que á su vuelta de la corte, recientes aún sus impresiones ante las grandes obras de arte, que por vez única contempló en su vida, no emprendiese trabajos en los que hubiera podido

aplicar los adelantamientos y enseñanzas que en Madrid recibiera. Extraño como era en todo este hombre, ¿cabe en lo posible que aquellas obras maestras, lejos de impulsarle en su marcha, le determinaran un momento de parada, de desorientación y de falta de ánimo?

También es presumible que dolencias físicas ó disgustos y preocupaciones de orden íntimo, le dificultaran su labor. Pero sólo á título de supuestos, se puede esto establecer. No hay razones fundadas para asegurar nada acerca de ello. De este lapso de tiempo no hay más noticias que las siguientes, que publica el Sr. Gestoso; noticias de interés relativo, pero por las que no se viene en conocimiento de nada terminante:

En 1676 dió carta de pago á Luis Antonio Navarro, que había ajustado con él dos lienzos para el claustro de la Compañía de Jesús, y otra á favor de Juan de Ochoa y D. Lorenzo de Ibarburu, por las obras que ejecutó en la capilla de los Vizcaínos, del Convento de San Francisco.

En 1677 dió otra carta de pago á doña María Conde, por obra de pintura y dorado que hizo á su marido y por otros conceptos.

En 1678 otorgó escritura, tomando á tributo casas en la calle del Amor de Dios, y dió carta

de pago á Gregorio Méndez y Juan de Alja por el dorado y estofado del retablo de la Soledad del Convento de Mercenarias Descalzas de San José.

En 1679, arrendó casas propias de su padrastro, Pedro de Silva, en la Cruz de la Parra, collación de la Magdalena y vendió una esclava á Gregorio de Alarcón.

En 1680, dió poder general al procurador Luis de Montesdoca; al Convento de San Clemente carta de pago á cuenta del dorado y estofado del retablo mayor de su iglesia; y juntamente con Fernando de Barahona, escultor, obligáronse con D. Francisco Pascual, de Arcos de la Frontera, á hacer un monumento para la iglesia de Santa María.

En el año de 1682 muere Murillo el más famoso de los pintores de Sevilla, á cuyo alrededor se había reunido, especialmente en esta última época de su vida, lo más escogido y laborioso de la juventud artística sevillana.

Valdés Leal desde este momento queda en aquella ciudad como el número uno de los pintores y como el maestro de mayor prestigio. Sin rivalidades ni celos, y ocupando el lugar que le pertenecía, no se sabe que abusara de su posición ni que repitiera en esta su edad, ya relati-

vamente avanzada, los desplantes y exigencias de carácter manifestados anteriormente.

Su producción de estos años no es tan fecunda como lo fué hasta 1675, aun cuando á ella se pudieran referir varias de las obras que conservaban hasta el siglo pasado las galerías particulares sevillanas, y cuyo actual paradero se ignora.

De este año de 1682, existe un documento en que se habla de nuestro pintor y de su familia; es el referente á la partida de casamiento de su hijo Lucas. Se encuentra en el libro 5.°, folio 163 vuelto y 164, de desposorios y relaciones, en la iglesia parroquial de Santa Marina: «En la ciudad de Sevilla á 18 de Noviembre de mil y seiscientos y ochenta y dos años, en virtud de mandamiento del Sr Juez de la iglesia por ante Jeronimo Bª de Castro notario, su fecha en seis de este dicho mes y año y habiendo precedido todo lo dispuesto por el Santo Concilio de Trento. El Ldo D. Tomas de Pobeda y Escribano, cura de la Yglesia de S. Andres de esta ciudad, con licencia y en presencia de mi el Ldo D. Blas de Aldana, cura de esta Yglesia de Sta Marina de dicha ciudad de Sevilla. Desposose por palabras de presente que hicieron verdadero matrimonio, á D. Lucas de Valdes Leal natural de esta ciudad, hijo de D. Juan de Valdes Leal y de

Dª Isabel de Morales y Carrasquilla. Juntamente con Dª Francisca Mª de Ribas y Sandoval natural de esta dicha ciudad, hija de Francisco de Ribas y de Dª Laura de Trujillo y Roxas; celebrose este matrimonio en la calle Real en las casas de su morada, siendo testigos el Ldo D. Andres de Ribas, vecino de esta collacion, D. Luis de Fuenmayor, vecino de San Juan de la Palma y Antº Belez de Coalla, vecino de S. Andres, de que doi fe y lo firmo».

De estos años (probablemente de 1681 á 83) son sus tres obras para la hermosa y característica Iglesia del Convento de San Clemente de Sevilla, donde aún se conservan.

Es la más notable *Entrada triunfal de San Fernando en Sevilla*, colocada á los pies de la Iglesia y colgada demasiado alta para poder hacer de ella un estudio detenido.

Representa al Santo Rey presidiendo la procesión en que es conducida la imagen de la Virgen de los Reyes, para celebrar la solemne entrada de los cristianos en la ciudad, el día de San Clemente. Este Santo aparece en la parte superior del lienzo con tiara y hábito blanco. Denota esta obra maestría é independencia artísticas. Domina en ella la nota blanca dorada á que era á veces dado el pintor, especialmente en esta

época de su vida. Los blancos son de una trasparencia notable y la figura de San Fernando, que marcha á pie, en primer término, es movida y de gran expresión.

Los otros dos cuadros de esta Iglesia tienen menos interés. Son dos grandes lienzos, aparatosos y poco sugestivos. Se hallan empotrados en la pared á uno y otro lado respectivamente del altar mayor. Su estado de conservación es mediano. Representa uno á *San Clemente haciendo brotar agua de una peña*, con mucha figura y movimiento. Su tonalidad es oscura. El compañero, *Aparición del sepulcro de San Clemente,* aunque semejante de tonalidad, es algo más coloreado.

Á estos años puede atribuirse el retrato que guarda en su colección, en Inglaterra, Sir Edgard Vincent. Es una media figura encerrada en óvalo (0,74 m. × 0,96 m. lienzo, forración antigua). Alguien piensa que puede ser el retrato de don Miguel Mañara, hecho algunos años después del de la Caridad.

Se le representa enjuto, pálido, amarillento y con semblante ascético, ojos profundos, tristes, boca expresiva y fina, pelo negro sin una cana; su bigote pequeño y su perilla también ostentan un negro sospechoso. ¿Estará teñido este



Jesús disputando en el templo con los Doctores.

Museo del Prado.—Madrid.

época de su vida. Los blancos son de una trasparencia notable y la figura de San Fernando, que marcha á pie, en primer término, es movida y de gran expresión.

Los otros dos cuadros de esta Iglesia tienen menos interés. Son dos grandes lienzos, aparatosos y poco sugestivos. Se hallan empotrados en la pared á uno y otro lado [illegible] del altar mayor. Su estado de conservación es mediano. [illegible] *brotar agua de una peña*, con mucha figura y movimiento. Su tonalidad es oscura. El compañero, *Aparición del sepulcro de San Clemente*, aunque semejante de tonalidad, es algo más coloreado.

Á estos años puede atribuirse el retrato que posee en su colección, en Inglaterra, Sir Edgard Vincent. Es una media figura encerrada en óvalo (0,74 m. × [illegible]). Alguien piensa que pueda ser el retrato de don Miguel Mañara, hecho algunos años después del de la Caridad.

Se le representa enjuto, pálido, amarillento y con semblante ascético, ojos profundos, tristes, boca expresiva y fina, pelo negro sin una cana; su bigote pequeño y su perilla también ostentan un negro sospechoso. ¿Estará teñido este



caballero? En aquella época la costumbre del tinte estaba muy extendida y no mal mirada; hasta á los conventos iban de continuo envíos de tintes, de lunares, postizos, etc.

Lleva este personaje golilla corta, traje negro y un ropón, no sabemos bien si de seglar ó de clérigo, colgado al brazo izquierdo. Murillo representó á este mismo caballero y próximamente de la misma edad (el retrato se conserva en una colección particular de Andalucía), en una posición análoga, pero con la diferencia de que Murillo colocó en sus manos el rosario, en tanto que Valdés le puso un libro y el puño de la espada.

Este retrato es interesante, además, por su técnica; su tonalidad general, de un gris dorado caliente, es hermosa y propia de esta época del pintor; el encaje de la figura también es acertado.

Se conserva asimismo en Inglaterra otra interesante figura, en la importantísima colección que guarda en Richmond (Alrededores de Londres) Sir Frederick Cook. Representa, según su poseedor, á *San Buenaventura, escribiendo después de muerto las memorias de San Francisco*, y está atribuída á Valdés Leal. La existencia y reproducción de esta obra, no es desconocida para

el público español. Se hizo pública en un artículo del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (1). Proviene del Convento de San Francisco en Sevilla y pasó después sucesivamente por las galerías de Luis Felipe, de Lord Dalling y de Bulwer, hasta que fué á parar á la en que hoy se encuentra. La atribución dada de este lienzo á Valdés Leal no la estimamos nosotros muy manifiesta, sin que esto merme en nada el interés indiscutible y el valor de esta figura. Ya una nota publicada en el Boletín, relativa al artículo citado, dice: «Á juzgar por la venera y por lo que de la inscripción se lee, más parece un Reverendo andaluz, y no de mano de Valdés». Seguramente que el sabio crítico Herbert Cook, á quien tanto deben por sus investigaciones y trabajos cuantos se interesan por el arte español, encontrará algún día la atribución indiscutible de este notable lienzo.

En Madrid, en el Museo del Prado, se conserva un lienzo de Valdés Leal que merece especial atención. Es el que representa á *Jesús disputando en el templo con los Doctores* (Lámina 27). No es explicable cómo se concede tan poca importan-

---

(1) Número del mes de Julio de 1907. *Notas sobre pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra.* Herbert Cook.

cia á este lienzo, y cómo se llegó hasta dudar de su autenticidad. En él se encuentran las calidades y la intensidad tan peculiares de Valdés, sobre todo en su última época. Si considerado aisladamente no es obra excepcional, es, en cambio, de interés en el estudio de su marcha artística, por ser uno de los pocos ejemplares conocidos de estos últimos años. Está firmado y fechado: Joan Baldes Leal 1686.

Y siguiendo nuestro estudio, llegamos á los últimos trabajos que hizo el artista, desde el año de 1686 al de 1688, en la Iglesia del Hospicio de Venerables Sacerdotes en Sevilla. En el Archivo de este Hospicio se guardan las «Partidas entregadas á Juan y Lucas de Valdés Leal, por sus trabajos en la decoración de la Iglesia comenzada en 22 de Abril de 1668, bajo la advocación de San Pedro y San Fernando». Dicen así: «El 14 de Junio de 1686, vino Valdés á comenzar y no volvió esta semana. Desde el 17 de Junio de 1686, vino D. Lucas á pintar y su padre un día á la semana. Entre el 25 de Agosto y 24 de Septiembre se gastaron ocho peonadas en poner el andamio, para Juan de Valdés. En 11 de Enero de 1687, prosiguió Valdés en la pintura y se le colocan diferentes andamios. El 18 de Enero del mismo año 87, se le dieron á Juan Valdés 1.000

reales, y en 22 de Marzo otros 1.000, como aparece de un recibo. En Mayo, Julio y Septiembre se dieron á Valdés, respectivamente, 1.000, 300 y 300 reales por cuenta de la pintura, y en 13 de Enero de 1688 se le dieron 1.600 reales. La última partida es de 24 de Enero de 1688, en que se pagaron á Juan de Valdés 500 reales por último resto de lo que importó la pintura de la capilla mayor.»

Refiérense estas partidas á las obras que aún se conservan en esta Iglesia. Son éstas: *Apoteosis de San Fernando*. Representa el momento en que el Santo es coronado por la Iglesia, teniendo á sus pies dos matronas que figuran á España y á Sevilla, rodeadas de ángeles, entre banderas y trofeos militares. Es una nota curiosa y valiente. De menos interés son los otros dos lienzos que se encuentran á uno y otro lado del altar. Uno representa á *San Fernando ante la Virgen de la Antigua*, que tiene una inscripción que dice:

«Su devoción ardiente
Le hace invisible á la Pagana gente.»

Y el otro: *Entrega de la Mezquita al Arzobispo*, que á su vez tiene la inscripción:

«Su retribución Pía
Vuelve á M.ª lo que le dió M.ª.»

Uno y otro son de mediano tamaño, con figuras de unos 80 centímetros, algo oscuros de color y poco importantes.

En la sacristía de esta Iglesia se conserva un fresco que se considera también de Valdés Leal. Representa cuatro ángeles mancebos llevando la Cruz. Hace bien de efecto, á pesar de la poca altura en que se encuentra colocado. Es original, brioso, y muy fácil de ejecución. Lo que no vemos en él es la mano de Valdés; se sale por completo de su estilo, especialmente del más peculiar de sus últimos años.

Aún se citan como suyos, otros frescos de esta Iglesia; carecen de interés; sin duda fué ayudado en ellos por otros artistas. Valdés no pudo llevar á término las obras que debiera ejecutar para esta Iglesia de los Venerables Sacerdotes con asuntos de Historia Sagrada ó triunfos del Pontificado, por haber sufrido un ataque de perlesía que le impidió la realización de todo trabajo. En triste estado, luchó con la muerte dos años largos. Murió en Octubre, el día 14 ó 15, puesto que su partida de defunción es del 15 de dicho mes del año 1690.

Esta partida, conservada en el Libro de enterramientos y defunciones de la parroquia de San Andrés de Sevilla, dice así: «En quince días

del mes de Octubre de 1690, se enterró en esta Iglesia del Sr. S. Andrés El cuerpo difunto de Juan de bal. dió poder para testar á D.ª Isabel de Carrasquilla, su esposa, vivía enfrente de la calleja que ba de S. Andrés a el Amor de Dios, junto á una cochera. Díjosele su misa y asistió al entierro Fran[c] Delgado.» Según el Sr. López y Martínez, la casa ocupaba lo que hoy es número 17 de la calle Amor de Dios.

No murió, por tanto, el año 91, como dicen Palomino y Ceán Bermúdez, sino el 90, como rectifica con razón el Sr. López y Martínez.

Nada se sabe de esta última y triste etapa de su vida. Su esposa, la compañera de este hombre de genio arrogante, bravo y noble, como lo comprueba su historia y el aprecio general en que le tuvieron sus contemporáneos, le sobrevivió. Quizá guardó Valdés para su esposa y su hogar la ternura que escatimó en sus relaciones externas. Dejó un hijo, Lucas, nacido en Sevilla en 1661, conocido pintor, y dos hijas, María y Luisa, ambas también pintoras de cierto talento, de las cuales la primera murió en estado religioso de la Orden del Cister en el Real Monasterio de San Clemente de Sevilla, el año de 1730.

Como casi todos los temperamentos artísticos de gran personalidad, Valdés no fundó escuela. Él fué uno de los últimos destellos de la Escuela Sevillana y á su muerte no quedó una sola figura capaz de continuar la obra de este artista.

Su hijo Lucas, en rigor su único discípulo, recuerda en cierto modo el arte de su padre. Pero no tuvo la suficiente importancia para sostener escuela. Algunos de sus frescos y cuadros pueden verse en Iglesias y en el Museo de Sevilla.

Sería interesante hacer algunas observaciones al final de este estudio, á modo de resumen, en las que se fijaran los cambios en la producción del pintor, y pudieran establecerse así ciertas épocas en que agrupar sus obras. Al comienzo de nuestro trabajo indicamos la dificultad de esto; aquella indicación, que podía estimarse en cierto modo gratuíta, creemos que no lo será así ahora, para quien haya seguido atentamente la marcha del artista, desde sus comienzos hasta sus últimos años. Este hombre extraordinario cambia, sí, en su modalidad artística, pero estos cambios no tienen una explicación fundada y él mismo vuelve sobre su transformación para repetir lo

anterior ó para seguir por otro camino distinto de ambos. Con frecuencia le hemos visto producir simultáneamente dos cuadros destinados á un mismo lugar y, sin embargo, de carácter é inspiración diversos. Nervioso, inquieto, impresionable, presenta su obra múltiples y diversas fases y es imposible establecer entre ellas una cronología. ¡Cuantas veces ante un lienzo suyo tratábamos de establecer su fecha y cuando creíamos haber conseguido algo, un dato ó un documento indubitable nos la adelantaba ó atrasaba en varios años! Obras de su juventud acusan una maestría que no se advierte en otras de edad madura.

Estas observaciones de carácter general tienen algunas excepciones que, unidas á lo poco que se sabe de Valdés, y á lo que hemos aportado como investigación personal, son el fundamento de la necesaria agrupación y clasificación de obras que hemos hecho en este trabajo.

En el *San Andrés* y la *Virgen de los Plateros*, dos de sus primeras obras, manifiesta un detenido estudio, y á la par dureza y pesadez en la ejecución. Denotan un artista que busca el efecto por medio de la conclusión concienzuda de cada una de las partes; condiciones son éstas propias de principiante. Le seguimos en su marcha y lejos de encontrar el desarrollo paulatino de sus

dotes, nos sorprende con las obras de los años 1657 y 59: el gran retablo del Carmen de Córdoba y la serie de la Vida de San Jerónimo del Museo de Sevilla. En estos años aún de su juventud, se muestra como artista potente, exuberante, de imaginación y dotes creadoras y de una libertad y franqueza en el toque y ejecución, que no fueron por él superadas en el resto de su vida. Además hay una cualidad en estos cuadros muy digna de ser notada, la brillantez y claridad en el colorido, bien diferentes por cierto de las obras que hubieran podido inspirarle en aquellos días, pues aun las mismas obras de Murillo, las más brillantes de entonces, son más opacas en su conjunto. Creemos que esta brillantez y claridad de Valdés, tienen un precursor en Herrera el Mozo. Pero en los cuadros de nuestro artista aún es de notar una acentuación más pronunciada de estas cualidades y una vibración en la pincelada, pequeña y expresiva, muy peculiar, que se manifiesta por ejemplo, en el cuadro *San Jerónimo azotado por los ángeles,* en el cual las cabezas de éstos están ejecutadas con pinceladas nerviosas, vibrantes, que recuerdan obras modernas de carácter impresionista. Aquí sí que aparece la personalidad impetuosa é independiente de su autor. No se parece á nadie de sus contemporáneos, pinta

como siente, con tonalidades claras, transparentes, con pinceladas expresivas, pequeñas, separadas unas de otras, no ya en aquellos escapes y fondos brillantes, etéreos, tan peculiares y característicos de sus cuadros, sino en cabezas y trozos de los primeros términos. Pero estas cualidades características de sus obras de juventud no aparecen tan salientes, y casi se ocultan por completo, en varias de sus obras de la edad madura como *Cristo en la Cruz*, de Monte Sión y *Camino del Calvario*, del Museo de Sevilla. En ellas parece haber olvidado la brillantez y el exuberante colorido de sus años juveniles; buscaba sin duda realizar un arte más severo, más intenso, con drama interior, y sacrificó á estas cualidades la del colorista brillante con que se había dado á conocer.

En ese cambio fundan algunos el paso de la primera á la segunda manera de Valdés Leal. Nosotros, como quiera que juzgamos que el cambio no es total, sino que al propio tiempo ejecuta obras de carácter distinto á estas últimas mencionadas, no establecemos en nuestro estudio esta división de primera y segunda manera del pintor.

No es posible establecer con acierto la fecha de *La Concepción* y *La Asunción* del Museo de

Sevilla. Son ambos, cuadros de ejecución maestra. Tienen trozos, como el de la cabeza de la Concepción, de una frescura y maestría que cautivan, pero en cambio son demasiado recargados y retorcidos. Sin duda por huir de la disposición que Murillo daba á cuadros análogos, por manifestarse más rico y más exuberante, Valdés recargó lastimosamente estas obras.

Contaba cuarenta y tantos años cuando ejecutó los cuadros que mayor fama le han dado, los de las Postrimerías, y probablemente es de esta época asimismo el retrato de Mañara, unos y otros destinados al Hospital de la Caridad de Sevilla.

Este es el momento culminante de su vida pictórica; en él aparece más ponderado y maestro que nunca. Y cuando, á partir de la realización de estas obras, parecía natural esperar una orientación definida, nos sorprende nuevamente con sus vacilaciones y desigualdades. Si hasta aquí ha sido difícil seguirle, desde este instante las dificultades aumentan hasta el punto de hacerlo imposible.

Dos años después, en 1674, realiza la numerosa serie de cuadros de la Vida de San Ignacio, conservados hoy en el Museo de Sevilla. Entre éstos los hay de varios estilos y de muy diversa

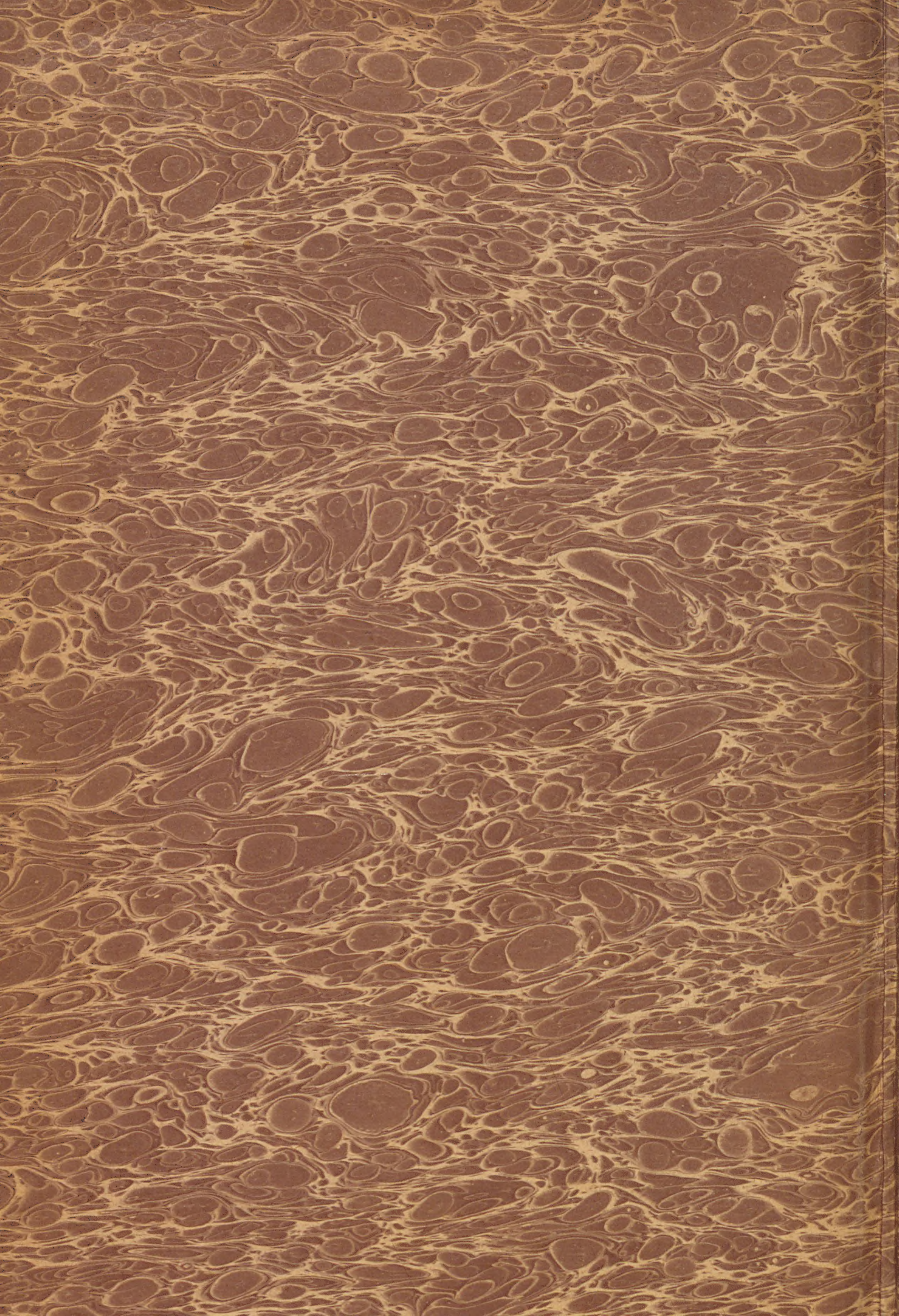
calidad, apreciabilísimos algunos, medianos otros y desiguales casi todos.

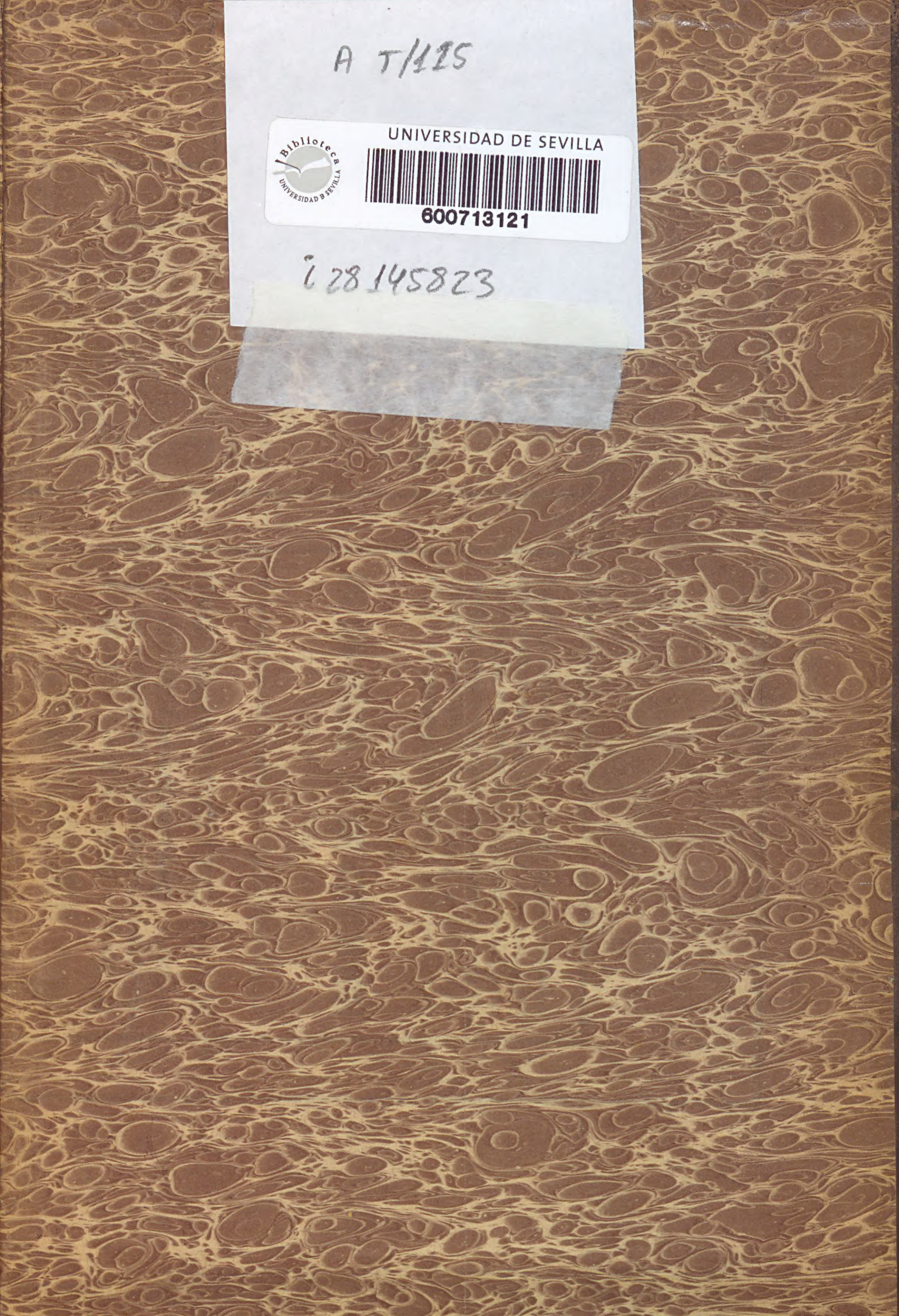
En el año de 1675 parece que debía haber sido importantísimo para su carrera. En él, por vez primera y única, sale de su región, va á Madrid, y en la corte tiene ocasión de ver y estudiar las obras de los grandes maestros italianos, flamencos, alemanes y españoles. Regresa Valdés á Sevilla en 1675 y sus producciones, desde esta fecha hasta su muerte, siguen siendo maestras y personales, pero no tienen aquel brío y brillantez de sus años anteriores.

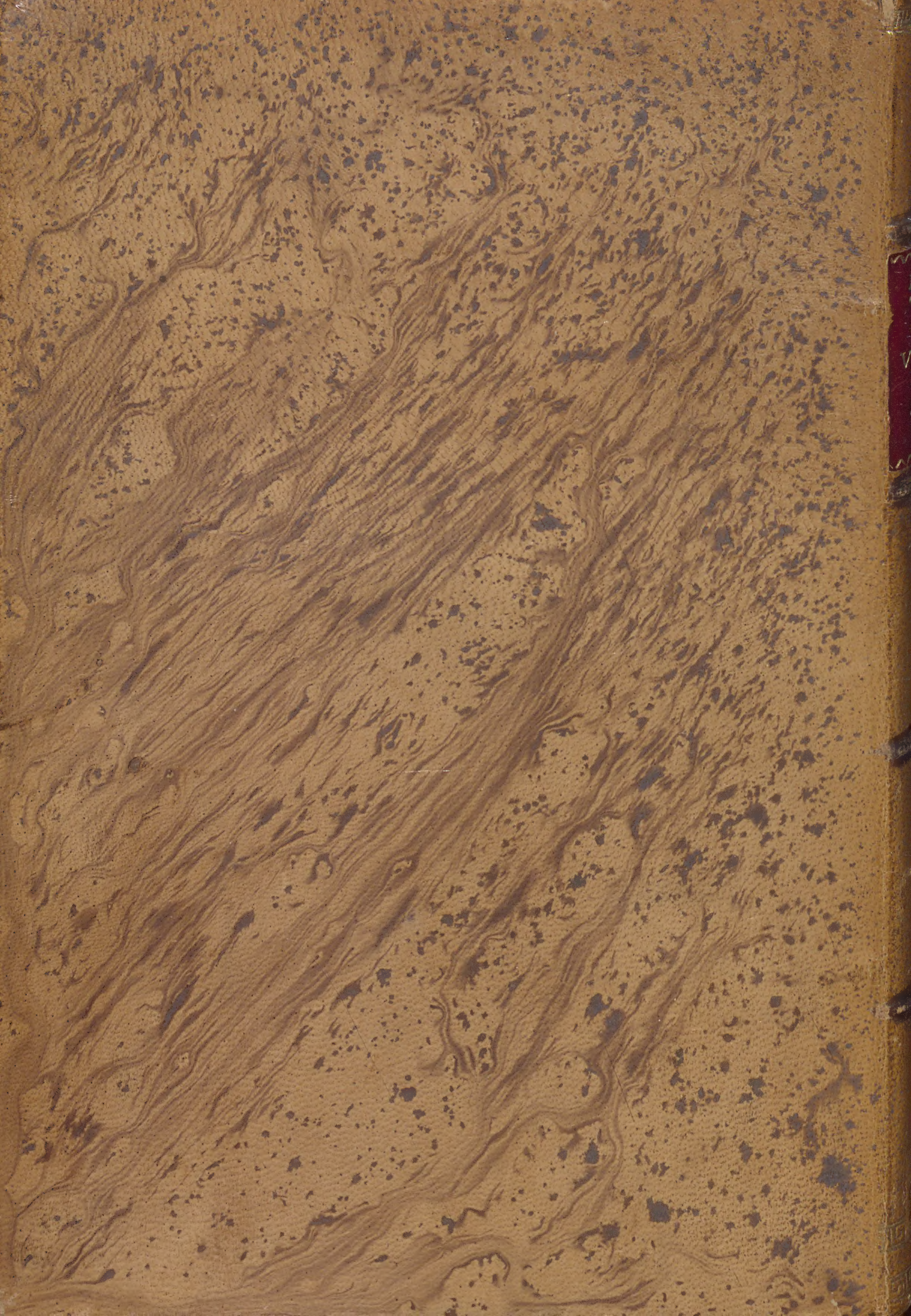
Basta esta ojeada rápida á través de su vida para demostrar la imposibilidad de agrupar en maneras diferentes y sucesivas la producción de este artista. Sirvan, pues, estas observaciones de explicación de nuestro plan en este trabajo, plan que quizá adolezca de una clasificación rigurosamente metódica, pero pensamos que no podía ser de otro modo, puesto que no se hubiera podido razonar suficientemente una agrupación en diferentes maneras de ejecución pictórica de este hombre singular.

ÍNDICE

ÍNDICE DE LÁMINAS




A T/115
Biblioteca
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA
600713121
i28145823




BERUETE
VALDES
LEAL
115